
Prop of

CH. BOCHSA

METHODE
DE
HARPE

Op. 60 net: 30 Fr.

HENRY LEMOINE & Cie
PARIS. 17, Rue Pigalle
BRUXELLES, Rue de l'Hôpital, 44





Position des mains et des doigts.



Tenue du coude, du bras et du poignet.



Son harmonique.

Main gauche.



Son harmonique.

Main droite.



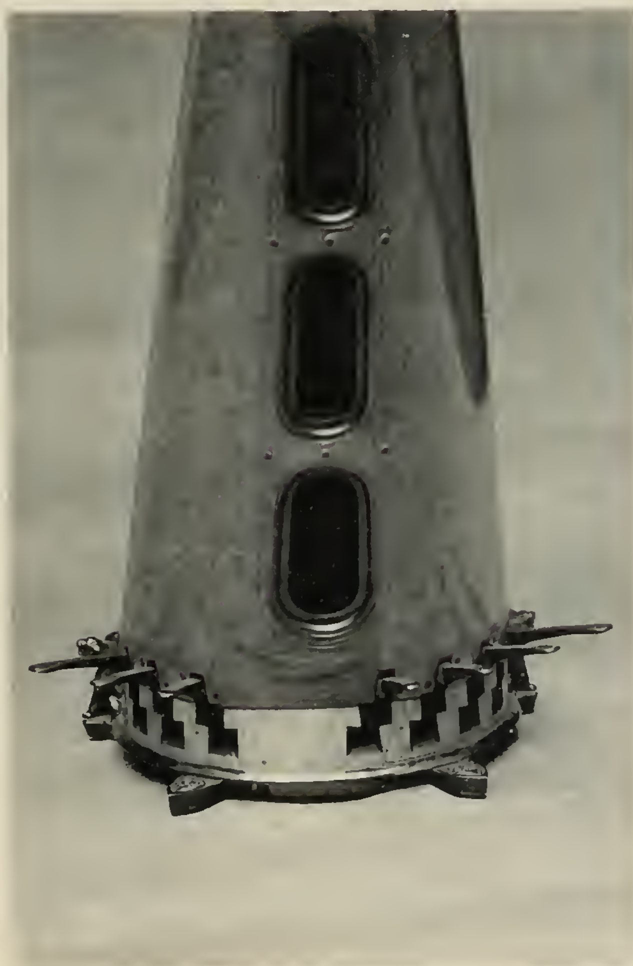
Position des mains glissando en montant.

Main droite et main gauche.



Position de la main glissando en descendant.

Main gauche.



Cuvette ou socle de la harpe.

Pédales décrochées.



Position du pied.

2 pedales abaissées ensemble par le même pied, droit ou gauche.

Phototypie Berthaud, Paris

HARPE À SIMPLE MOUVEMENT

Chevilles

Sillets

Console renfermant le mécanisme des pédales

Cordes Ut

Corde bleue

Rouge

Bleue

Rouge

Bleue

Rouge

Bleue

Rouge

Bleue

Rouge

Colonne renfermant les tringles qui correspondent aux pédales.

Table d'harmonie

Table d'harmonie.

Corps de la Harpe.

Baguette pour soutenir les boutons

Boutons

Pieds

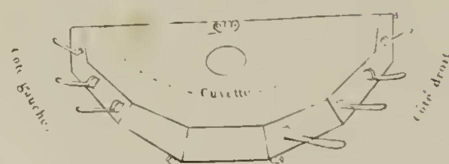
Pédales

Cuvette

Pieds.

Pieds soutenant la Harpe.

Positions des sept Pédales.



La Pédale de renforcement est placée au milieu de la cuvette, c'est-à-dire entre les trois pédales de gauche et les quatre de droite.

~~Bats 2~~

Lessons 6

" 7

" 19

" 20

7-3961

INTRODUCTION.

1.° CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES.

PARMI le grand nombre d'instrumens dont on fait actuellement usage en société ou dans les concerts, il n'y a que le piano et la harpe, qui réunissent l'harmonie complète à la mélodie. Cette faculté précieuse me paraît devoir leur obtenir la prééminence sur tous les autres instrumens, parceque chacun d'eux peut accompagner seul la voix, et donner même une idée juste du mérite des compositions dramatiques sur les partitions, tandis qu'on ne pourrait y parvenir avec les autres instrumens, qu'en en réunissant un grand nombre.

Mais si le piano et la harpe doivent être considérés sous ce point de vue comme les deux instrumens les plus parfaits, malgré l'inconvénient qui leur est commun de ne point soutenir et filer les sons, en est-il un des deux qui mérite la préférence sur l'autre? Comme cette question n'est nullement étrangère au perfectionnement de l'art musical considéré d'une manière générale, je crois devoir la discuter avec quelques détails.

La musique, en la considérant dans toute sa généralité, se divise en deux principales branches: la *composition* et l'*exécution*.

Or, une idée musicale est, comme la pensée, un être purement moral, auquel le compositeur seul pourrait donner l'existence, si l'on n'avait pas trouvé l'art de l'écrire, comme on a trouvé celui d'écrire la pensée. Le compositeur a donc ses lecteurs, comme l'orateur et le poëte, avec cette différence, que la pensée est publiquement transmise par le seul organe de la voix, tandis que l'idée musicale l'est en même tems, et par l'organe de la voix, et par l'intermédiaire des instrumens.

Il résulte de là un nouveau point de vue sous lequel la musique doit encore être divisée en deux autres branches générales: *la musique vocale*, et *la musique instrumentale*.

C'est la nature qui donne la voix, et ce sont les habitudes sociales contractées dès le bas-âge, et constamment entretenues, qui enseignent seules à s'en servir pour chanter comme pour parler; mais c'est l'art qui crée les instrumens, et par cette raison ils ne peuvent servir à transmettre les idées musicales que par un mécanisme qui doit être nécessairement enseigné. Garat était déja un des premiers chanteurs de l'Europe avant d'avoir pris une seule leçon de musique, tandis qu'il a fallu une étude longue et opiniâtre pour former les Dussek et les Viotti.

Cette étude est donc nécessaire pour acquérir un talent instrumental; mais continuant encore la comparaison que je viens d'établir, parce qu'elle me paraît d'une extrême justesse, il est essentiel

d'observer qu'un artiste qui joue d'un instrument est très-loin de la perfection, s'il n'a pas acquis la faculté de transmettre sans étude préparatoire toutes ses propres idées musicales, et toutes celles des autres qui lui sont présentées par écrit, comme l'orateur a celle d'emettre a l'instant même, ou sa propre pensée aussitôt qu'il la conçoit, ou celle des autres quand il la voit écrite. Accorderait-on de l'esprit dans la société à celui qui, ayant appris par cœur une centaine de mots heureux, saurait les placer à propos, sans pouvoir du reste soutenir un conversation? Estimerait-on un avocat qui serait incapable de répondre sur-le-champ à toute espèce d'objections, ou qui serait forcé de se circonscrire dans un certain nombre de plaidoyers pour défendre toutes les causes?

L'exécution instrumentale n'a donc qu'un faible mérite, quelque parfaite qu'elle puisse être, si elle est limitée. L'exécutant n'est plus qu'une machine, comme ces belles pendules fabriquées en Bohême, qui font entendre les sonates de piano les plus difficiles, et en exécutent une différente à chaque heure, avec une certitude de précision dont les Cramer et les Steibelt seraient peut-être incapables. La nature de l'homme est trop anoblie par ses facultes morales, pour qu'il soit fondé à tirer vanité du seul perfectionnement de ses facultés physiques. C'est dégrader le talent que d'en séparer le mérite des conceptions. Le peintre, capable d'imiter parfaitement, mais servilement, un beau tableau, est loin d'obtenir la même estime que celui qui l'a composé. Il en est de même en musique; le vrai connaisseur n'estimera une exécution très-brillante sur tel instrument que ce soit, qu'autant qu'elle rendra facile la transmission des propres idées de l'exécutant, ou de celle des autres.

C'est principalement à la harpe que ces réflexions générales sont applicables. Le talent des artistes sur tous les autres instrumens, n'obtient que peu d'estime, s'il se borne à l'exécution, quelque brillante qu'elle soit; on exige impérieusement d'eux, pour être regardés comme de grands professeurs, qu'ils soient en état de tout exécuter à la première vue. Pourquoi donc est-on plus indulgent pour les professeurs de harpe, auxquels on se contente toujours de demander des solos? Pourquoi dans les concerts particuliers ne les engage-t-on jamais, comme les pianistes à accompagner la voix? Serait-ce parce que la harpe y est moins propre que le piano? Je suis loin de le croire: les deux instrumens sont d'abord également susceptibles de tous les effets d'harmonie, et l'on ne peut ensuite disconvenir que, bien loin d'être inférieure dans tout le reste au piano, pour l'accompagnement de la musique vocale, la harpe n'ait au contraire sur lui de très-grands avantages: elle produit des sons incomparablement plus brillans, plus agréables, et plus analogues a la voix; elle jouit de la faculté précieuse de nuancer les forté et les piano à tous les degrés possibles; elle est enfin susceptible d'effets qui lui sont propres et qui peuvent remplacer jusqu'à un certain point de grands effets d'orchestre. Ses sons harmoniques, par exemple, et ses sons étouffés, peuvent dans beaucoup de cas donner une idée juste des instrumens à vent lorsqu'ils deviennent partie principale et chantante de l'accompagnement. Voilà, certes, de puissantes raisons pour accorder à la harpe la prééminence sur le piano. Pourquoi donc néanmoins celui-ci obtient-il seul le privilege d'accompagner la voix sans étude preparatoire? Dira-t-on que cela tient à la forme de l'instrument qui ne se prête pas aussi bien à placer commodément la musique sous les yeux de

l'accompagnateur et des chanteurs? Cette raison est trop frivole pour être admise; car, s'il était reçu d'accompagner sur la harpe comme sur le piano, il serait très-facile d'imaginer un pupitre qui, sans gêner le mouvement des pieds et des bras du harpiste, plaçât plus favorablement la musique sous ses yeux, en même tems qu'étant plus élevée elle serait mieux lue par les chanteurs qui sont presque toujours de bout, et j'ai déjà même fait construire un pupître qui remplit parfaitement cet objet (1).

Il faut donc que l'exclusion donnée à la harpe pour l'accompagnement à la première vue, ait d'autres causes. Osons le dire avec courage, au risque de choquer quelques amour-propres. La principale cause de cette exclusion, c'est que l'étude du piano a été portée beaucoup plus loin que celle de la harpe. Les sons de ce dernier instrument sont si agréables, il nuance si bien les forté et les piano, il produit des effets si brillans, qu'il suffit de parvenir à un certain degré de force pour se faire une grande réputation, en charmant constamment son auditoire. Or, ce degré de force est loin de suffire pour être en état d'accompagner à la première vue.

Il faut cependant en convenenir: il résulte de l'état actuel d'imperfection où la harpe se trouve encore, un grand inconvénient pour accompagner sur la partition: c'est le mécanisme des pédales qui restreint beaucoup la faculté de moduler. Voila donc une difficulté, et l'une de celles qu'il est utile de chercher à surmonter. Cette difficulté vaincue ne pourra plus être considérée comme un de ces tours de force qui ne sollicitent qu'une stérile admiration, mais comme un véritable perfectionnement dont l'artiste retirerait un fruit précieux, celui d'avoir surmonté un des plus grands obstacles qui s'opposent à l'exécution, à la première vue, sur la harpe de toute espèce de musique; car voilà ce qui constitue réellement un grand talent musical; mais pour l'acquérir l'élève aura encore à vaincre une autre difficulté que celle des pédales, difficulté qui est peut-être encore plus grande, et que néanmoins tous les professeurs paraissent avoir méconnue jusqu'à présent; c'est celle de faire entendre toutes les parties qui rendent l'harmonie complète, en en exécutant jusqu'à trois à-la-fois de la même main.

Ce dernier genre de difficulté se rencontre aujourd'hui très-souvent dans la musique composée pour le piano, et très-rarement dans celle composée pour la harpe; faut-il en conclure que la harpe est moins propre que le piano à produire de beaux effets d'harmonie, et que même la musique qui s'exécute sur ce dernier instrument ne peut pas toujours s'exécuter sur l'autre? Je ne le pense pas. Tous les professeurs accoutumés à ne jouer que de la musique actuellement composée pour la harpe, s'éleveront, je m'y attends bien, contre l'idée de jouer sur cet instrument de la musique telle qu'on la compose aujourd'hui pour le piano, dans le genre nouveau introduit par Dussek. Mais lorsque les premières sonates de ce compositeur parurent, il n'y a pas plus

---

(1) Beaucoup de chanteurs n'aiment point à être accompagnés sur la harpe, parceque, quelque bien accordée qu'elle soit dans le ton de *mi* bémol qui lui est propre, il est très-rare qu'elle reste parfaitement d'accord dans les autres tons, à cause du défaut de justesse des pédales; mais c'est la faute du joueur si la harpe, une fois d'accord dans un ton, ne l'est pas également dans tous les autres, c'est qu'il néglige alors de régulariser les pédales comme il en a le moyen, ainsi qu'il sera expliqué à l'article 4 de cette Introduction.

de trente ans, tous les pianistes qui étaient alors le plus en réputation, ne s'élevèrent-ils pas de même contre les difficultés qu'elle renferme, et ne dirent-ils pas de cette musique, ce que les harpistes disent aujourd'hui de la mienne, qu'elle était *mal doigtée* pour l'instrument? J'ose me flatter que je ne serai pas plus long-tems que Dussek exposé aux reproches qu'on lui fit. On reconnut bientôt en effet qu'en cherchant un doigter convenable, les plus grandes difficultés des sonates de ce célèbre artiste disparaissent en partie, et tous les compositeurs qui le suivirent, parmi lesquels il faut sur-tout distinguer Cramer et Beethoven, adoptèrent son genre de composition, parce qu'ils lui trouvèrent un mérite precieux, celui d'une harmonie constamment aussi pure que brillante, tandis qu'elle est toujours ou trop nue, ou trop dépouillée de ses parties intermédiaires, dans toute la musique ancienne composée pour le piano.

Le même reproche, il faut en convenir, peut être fait à presque toute la musique actuellement composée pour la harpe.

Krumpholtz est le seul qui, dans ses derniers ouvrages, ait adopté le beau genre de composition dont je viens de parler; mais tous les professeurs du tems s'élevèrent contre cette innovation, et depuis il n'a point eu d'imitateurs.

Des arpégemens, des gammes diatoniques, des suites régulières de tierces et de sixtes, voilà aujourd'hui ce qui constitue essentiellement les compositions pour la harpe. Cela suffit, je le sais, à raison de la beauté des sons de cet instrument, et de toutes les nuances dont il est susceptible pour produire de très-grands effets; mais ce n'est point une raison pour se priver des ressources puissantes de l'harmonie dont on tire un si grand parti sur le piano. On ne parviendra jamais, tant qu'on s'en tiendra à des compositions si simples, ni à jouer à la première vue, ni à accompagner sur la partition, ce qui est, je l'ai déjà dit, je ne saurais trop le répéter, le véritable cachet d'un grand talent instrumental! C'est dans la vue d'y faire parvenir mes élèves, que je me suis rapproché dans mes compositions pour la harpe, du genre actuel des compositions pour le piano. Je n'ai conçu ensuite l'idée de faire cette méthode que pour faire tomber le reproche de composer une musique qui n'est point dans la nature de l'instrument, en indiquant le doigter qui lui convient, lequel différant à beaucoup d'égards du doigter ordinaire, m'a paru singulièrement propre à contribuer aux progrès de l'art. Voilà aussi pourquoi je conseille aux élèves, mais seulement lorsqu'ils sont parvenus à une certaine force, de s'exercer sur la musique de piano, en attendant que les compositions vigoureuses, écrites spécialement pour la harpe, se multiplient davantage, sauf à changer dans cette musique, faite pour un autre instrument, quelques traits, tels que les *tremolendo*, etc., etc., dont l'exécution serait décidément trop difficile ou d'un mauvais effet sur la harpe. On pourrait peut-être m'accuser de présomption si je rendais compte ici des tentatives heureuses que j'ai faites moi-même à cet égard, quoique ma propre expérience puisse être de quelque poids, puisque le piano ayant été mon instrument avant la harpe, et ayant même conservé la faculté d'y accompagner sur la partition, je dois également bien connaitre la nature de l'un et de l'autre. Mais je citerai un exemple plus décisif du succès qu'on peut se promettre de l'étude que je propose. C'est celui de M. Marin, ce célèbre amateur, que les professeurs les plus habiles

reconnaissent pour leur maître. Je l'ai vu jouer, à la première vue, avec une précision admirable, et sans y changer une seule note, les sonates les plus difficiles de piano. Ce n'est pas tout. non seulement il accompagne à la première vue sur toute espèce de partition; mais il lui est arrivé une fois, sur une partition qu'il était impossible qu'il connût, de transposer d'un ton une très grande scène, pour la commodité du chanteur, sans laisser échapper un seul effet d'orchestre; voila des faits trop notoires pour être contestés.

Qu'on cesse donc de circonscrire dans des limites étroites les compositions faites pour la harpe; que la facilité d'enlever les suffrages en ne jouant que de la musique aisée, ne dispense plus de l'étude et du travail nécessaire pour en jouer de très difficile; que l'on se persuade par l'exemple de M. Marin, que tout est possible sur la harpe comme sur le piano; et qu'enfin nos grands professeurs de harpe, bien pénétrés de cette dernière vérite, versent avec assurance dans leurs compositions toutes les richesses de l'harmonie, sans s'embarrasser des difficultés d'exécution qui peuvent en résulter: c'est alors qu'acquérant un mérite intrinsèque parfaitement égal à celui des grands professeurs de piano, ils feront obtenir à la harpe la prééminence qui lui est due sur tous les autres instrumens.

Mais si je suis assez heureux pour que cette méthode applanisse aux élèves toutes les difficultés d'une brillante exécution, qu'ils ne perdent pas de vue le principal mérite que j'y ai attaché. Une nouvelle cause que je n'ai point encore exposée, concourt à la placer principalement dans la faculté de lire à la première vue, c'est l'extrême facilité avec laquelle on se blase sur les plus beaux morceaux de musique, à raison, sans doute, de leur expression vague et indéterminée, et de la nécessité où se trouve par-là un artiste de jouer presque tous les jours quelque chose de neuf. Il n'y a d'immortel parmi les conceptions du génie, que les chefs-d'œuvre des écrivains et des grands poëtes. Quant aux chefs d'œuvre des compositeurs, ils sont souvent oubliés de leur vivant même, et ce n'est qu'en les faisant succéder sans cesse les uns aux autres que les plus grands compositeurs peuvent conserver leur réputation. Cette réflexion peut être decourageante pour tous ceux que l'impulsion de leur génie porte à composer; mais elle n'en est pas moins vraie. La postérité pourra bien parler d'eux, mais leurs ouvrages finiront par être oubliés. Sacchini a composé quatre-vingt-dix opéras, dont aucun n'est joué aujourd'hui en Italie; deux ou trois seulement sont joués en France, or se lasser d'un chef-d'œuvre en musique, c'est se lasser de son exécution. Comment donc un artiste pourrait-il se flatter d'obtenir un succès soutenu, si un travail pénible ne le conduisait qu'à exécuter, même dans la plus grande perfection, une quantité limitée de pièces, sans pouvoir suivre le gout public dans sa mobilité, et faire entendre pour le satisfaire, un morceau nouveau presque tous les jours.

2.° OBJET DE CETTE MÉTHODE.

Les considérations générales que je viens d'exposer, doivent faire connaître en partie l'objet de cette méthode. Il consiste à expliquer très en détail, et par des préceptes et par des exemples, les moyens de parvenir à executer sur la harpe la musique la plus difficile, celle même

composée pour le piano, et, ce qui en est la suite nécessaire, à conduire l'élève au point de tout jouer à livre ouvert, et d'accompagner à la premiere vue sur la partition.

Il convient à cet effet de distinguer trois degrés de force sur la harpe. On peut d'abord se borner a accompagner la voix, en n'executant que des accompagnemens écrits; on peut ensuite étendre son ambition jusqu'a celle d'exécuter seulement la musique ordinaire telle qu'on la compose aujourd'hui pour l'instrument; enfin, si les premiers succès dans la carrière inspirent une forte émulation, on peut aller jusqu'a prétendre accompagner sur la partition, en parvenant préalablement à tout jouer à la premiere vue.

Or tous les accompagnemens écrits pour la harpe ou pour le piano, sont d'une exécution si facile, qu'il faut très-peu d'étude pour parvenir à les jouer, pour peu que l'on soit déjà musicien. Le doigter de ces accompagnemens est extrêmement simple; il est le même dans tous les tons; un très-petit nombre de preceptes suffit pour l'apprendre, et je suis convaicu qu'avec le seul secours de ma méthode et sans aucun maître, l'amateur déjà musicien, qui voudra s'appliquer, et travailler deux ou trois heures par jour, sera en état, en moins de six mois, d'exécuter à la première vue tous les accompagnemens écrits, non-seulement pour la harpe, mais encore pour le piano. Comme il existe actuellement une grande quantité de ces accompagnemens, puisqu'il y en a pour presque toute la musique vocale déjà composée qui a quelque réputation; et comme les marchands de musique s'empressent d'y ajouter journellement toutes les scènes dramatiques, ou les airs nouveaux, pour peu qu'ils aient de succès, ma méthode serait déjà très-utile quand elle ne procurerait que le premier degré de force sur la harpe.

Le second degré de force, celui qui a pour objet d'exécuter toutes les pièces composées spécialement pour la harpe, sous les dénominations de pots-pourris, fantaisies, sonates, concertos, etc., exige sans doute un plus grand travail que les conseils d'un bon maître sont propres à abréger, en le rendant plus facile. Néanmoins je ne doute pas encore qu'on ne puisse parvenir a l'acquérir avec le seul secours de ma méthode, dans les villes ou il est impossible de se procurer un bon maître.

Je n'oserais pas affirmer avec la même assurance, qu'elle pût également suffire pour faire atteindre le dernier degré de perfection, celui que j'ai fait consister dans la faculté de jouer, sinon à livre ouvert, du moins après une très-courte étude préparatoire, toute espèce de musique quelque difficile qu'elle soit, et de parvenir enfin à accompagner sur la partition. C'est au tems seul qu'il appartient de prouver si l'on peut tout-à-fait se passer à cet egard d'un maître de harpe. Mais s'il est possible que les préceptes de cette méthode puissent encore le suppléer, il faudrait au moins le remplacer par un excellent musicien qui, sans professer la harpe, fût en état de diriger l'élève sur l'ensemble des parties, et de le maintenir dans l'à-plomb de la mesure; car, il va s'en dire que, pour parvenir à ce degré de force sur la harpe, il faut nécessairement, en travaillant à acquerir l'exécution, travailler en même tems à devenir très bon musicien, en solfiant beaucoup, et particulièrement sur toutes les clefs, ce qui est indispensable pour accompagner sur la partition. Il serait même très-utile d'apprendre l'harmonie, dont il convient de savoir au moins les élémens;

Que néanmoins cette désignation d'études n'effraye point les amateurs qui se contenteraient du talent d'exécuter facilement tous les accompagnemens écrits, talent qui suffit pour se rendre très-utile dans la société, puisque le nombre de ces accompagnemens est si considérable, ainsi que je viens de l'observer, qu'il y en a pour presque toute la musique vocale. Il suffit aux amateurs d'avoir appris à solfier passablement pour être en état d'acquerir, en s'y bornant, le talent dont il est ici question.

3.° DÉTAILS PARTICULIERS SUR LA NATURE DE LA HARPE.

La planche première explique trop bien à la simple vue la construction de la harpe, pour qu'il soit nécessaire d'entrer ici dans quelques détails à cet égard.

Les grandes harpes sont montées de six octaves complets commençant et finissant par le *mi*, et son étendue est ainsi de 72 demi-tons, à raison de 12 demi-tons par octave.

Toutes les cordes sont de boyau à l'exception des 8 dernières qui sont fabriquées en soie filée d'argent. On est convenu, pour ménager à l'œil des points de repaire au milieu d'une si grande multitude de cordes, de colorer en rouge tous les *ut*, et en bleu tous les *fa*.

C'est afin de rendre les 8 dernières cordes plus sonores, en leur procurant en partie la propriété métallique, qu'on les fabrique en soie filée d'argent, car elles seraient trop sourdes, à raison de leurs grosseurs, si elles étaient de boyau comme les autres.

Voici comment *on met les cordes* à la harpe.

On commence par faire un noend à l'un des bouts de la corde; on ôte le bouton de la corde qui manque; on coule le bout noué de la corde dans le trou du bouton, en observant de placer la corde dans la petite rainure creusée sur la queue du bouton, et de placer cette rainure, en remettant le bouton, en regard du joueur; on fait ensuite passer la corde par dessus le sillet supérieur, du côté de la colonne de la harpe. On tend la corde autant que possible à la main; on la fait passer dans la fente qui est au bout de la cheville; on lui fait faire à la main un tour complet au tour de la cheville, en observant de faire serrer ce premier tour par la corde elle-même, de manière qu'elle ne puisse ni glisser, ni s'échapper, lorsqu'on commencera à tourner la cheville avec la clef pour tendre la corde; enfin, on continuera de tourner la cheville avec la clef pour tendre la corde, jusqu'à ce qu'elle soit d'accord.

La première attention à avoir pour tirer un beau son de la harpe est de la bien monter, en donnant à toutes les cordes la grosseur qui convient à la place qu'elles occupent. Toutes les harpes sont montées en cordes beaucoup trop fines; il est vraie que ce défaut est souvent celui de l'instrument, parce que la table d'harmonie est trop faible pour resister à la forte tension des grosses cordes, on doit donc, quand on le peut, ne choisir que des harpes très-solides, et je conseille même de ne les prendre à cet égard qu'à l'essai, c'est-à-dire, que sous la condition que la table de l'harmonie ne fléchira pas, dans un tems déterminé, par l'effet de la tension des cordes montées aussi grosses qu'elles doivent l'être. Non-seulement elles donnent alors un plus beau son, mais elles sont encore moins sujettes à casser.

Enfin, on doit se déterminer à ne point employer de cordes trop fines, par une dernière considération que voici: c'est que lorsque, pour obtenir un son plus ferme, on place la main gauche ou très-haut ou très-bas, on serait exposé, si la corde était trop lâche, dans le premier cas, à la détacher du sillet sur lequel elle s'appuie, et dans le second, à rendre les vibrations désagréables en la faisant friser contre le bouton.

La grosseur des cordes étant fixée, il est essentiel ensuite de les bien choisir, en rebutant toutes celles qui ont le moindre noeud dans toute leur étendue; qui ne sont point également grosses par tout, ce que l'on reconnait en plaçant les deux bouts à côté l'un de l'autre; et qui, regardées au soleil, ne sont pas également diaphanes dans toute leur longueur.

Les cordes de Naples sont regardées comme les meilleurs. Elles sont plus chères; mais ici comme en beaucoup d'autres choses, l'économie ne consiste pas à acheter ce qu'il y a de moins cher, mais ce qui est de meilleure qualité.

Personne n'a fait encore, que je sache, une observation très-importante, et que voici: sitôt que la corde est fixée à la cheville, et que l'on commence à tourner celle-ci pour tendre la corde, il est évident que la tension de la corde est arrêtée par l'effet de la pression sur le sillet, d'où il résulte nécessairement que la partie de la corde comprise entre le sillet et la cheville, est beaucoup plus tendue que dans tout le reste de sa longueur, et c'est en effet ce que j'ai observé.

Ce n'est pas tout: la corde étant beaucoup plus tendue entre la cheville et le sillet que par-tout ailleurs, il y a dans toute cette partie, si je puis me servir de cette expression *un réservoir de tension superflue* qui se répand nécessairement sur le reste de la corde, lorsque l'occasion s'en présente; or elle se présente toutes les fois que l'exécutant joue avec force, parce que l'ébranlement de la corde sur le sillet l'en détache un peu quoique d'une manière insensible, et il ne peut l'en détacher sans qu'une partie de la tension surabondante qu'il y a entre le sillet et la cheville, ne passe dans le reste de la corde, qui devient plus lâche, et dont par conséquent le son baisse.

Il me paraît donc certain que l'appui des cordes sur les sillets, est une des causes de leur fréquente rupture, et de la facilité avec laquelle les harpes se discordent. Si cette obervation est juste, comme je le crois, j'aurais à proposer un perfectionnement très-utile dans la fabrication des harpes; ce serait de substituer de petites poulies à gorge aux sillets supérieurs sur lesquels les cordes s'appuient habituellement. Alors, à mesure qu'on allongerait la corde en tournant la cheville, la poulie tournerait, de sorte que la corde ne serait pas plus tendue entre cette poulie et la cheville, que dans tout le reste de sa longueur; ainsi elle casserait moins souvent, et la harpe tiendrait mieux l'accord.

Ce qui fait encore casser les cordes, c'est le défaut de poli de la tête du bouton, du sabot pédalique, et du sillet sur lequel il appuie la corde lorsque l'on fait agir la pédale. Il faut donc visiter avec soin toutes ces pièces, lorsqu'on achète une harpe, pour s'assurer si elles sont bien polies.

On serre les cordes dans une boite de fer blanc, où elles sont enveloppées de papier Joseph

qu'on a commencé par imbiber d'huile; il arrive le plus souvent, lorsqu'on emploie une corde neuve qui se trouve beaucoup trop longue pour la place qu'elle occupe, qu'on la laisse sur la harpe, en la roulant. C'est un procédé très-nuisible, parce que la corde ainsi roulée et exposée à l'air, se désseche et devient plus sujette à casser, outre qu'elle donne un plus mauvais son. Il faut donc, lorsqu'on met une corde neuve, couper l'excédent, et si ce qui reste est assez long pour resservir, il faut le replacer dans la boîte et dans la case qui lui est affectée.

Il faut toujours avoir l'attention de recouvrir la harpe, lorsqu'on ne s'en sert pas pour garantir les cordes de la poussière qui lui est très-préjudiciable. Je conseille encore d'épouster les cordes tous les jours pour en chasser la poussière qui pénètre toujours malgré la couverture, et même de les repasser de tems en tems, mais legèrement, avec un plumaceau chargé d'huile fine qui peut être aromatisée. Il suffirait de répéter cette opération tous les huit jours. Si l'on prend cette précaution que je crois très-utile, il convient immédiatement après, de frotter toutes les cordes de haut en bas, et de bas en haut, les unes après les autres, en les serrant entre deux doigts c'est une fonction qui peut être remplie par un domestique.

Ces premières instructions paraîtront peut-être minutieuses; je ne les en crois pas moins très-importantes, puisqu'elles ont pour objet de conserver à l'instrument la qualité la plus précieuse, celle d'un beau son, et de diminuer deux inconveniens inhérents à la nature de la harpe, celui de ne point tenir l'accord, et celui de la fréquente rupture des cordes.

4° NOTIONS GÉNÉRALES SUR LE JEU DES PÉDALES.

Afin de mettre plus de précision dans les explications suivantes, je donnerai désormais la dénomination générale de *signes modulateurs* aux trois signes ♯, ♭ et ♮, qui, placés devant les notes, désignent: le premier, sous le nom de *dieze*, qu'il faut hausser la note d'un demi-ton; le second sous le nom de *bémol*, qu'il faut la baisser d'un demi-ton; et le troisième, sous le nom de *bécare*, qu'il faut la remettre dans son état naturel.

Si tout le mécanisme de la harpe se bornait à tendre une première fois pour toutes, et à accorder les 43 cordes, (auquel cas il faudrait que la harpe fût accordée en *ut* majeur, ton primitif de tous les instrumens) on ne pourrait jouer que dans ce seul ton d'*ut*, sans pouvoir même passer ni du majeur au mineur, ni au ton relatif le plus voisin. La harpe serait alors un des instrumens les plus bornés. C'est pour remédier à cet inconvenient qu'on a inventé les *pédales*, dont l'usage entraîne la nécessité de ne pas accorder la harpe en *ut*, mais dans un autre ton que je déterminerai ci-après.

Les pédales, ainsi que l'indique la figure première, sont des branches plattes de fer ou de cuivre, placées horisontalement autour de la cuvette, par le moyen desquelles en les baissant avec le bout du pied, on fait agir un mécanisme renfermé dans l'intérieur de l'instrument, dont l'objet est de hausser à volonté toutes les notes d'un demi-ton.

En conséquence il y a autant de pédales que de notes, c'est-à-dire sept, de sorte que toutes les mêmes notes ne repondent qu'à une même pédale, et qu'ainsi il n'y en a qu'une seule pour tous les *ut*, une seule pour tous les *ré*, etc.

Ces pédales sont rangées autour de la cuvette, comme il suit: il y en a trois à gauche, celles du *si*, de l'*ut* et du *re*; et quatre à droite, celles du *mi*, du *fa*, du *sol* et du *la*; elles sont rangées à partir du centre de la table d'harmonie, dans l'ordre où je viens de les dénommer.

Il resulte de ces explications que chaque pédale ne produit que deux effets sur les sept notes auxquelles elle correspond; elle les hausse toutes à-la-fois d'un demi-ton, lorsqu'on la tient abaissée avec le pied, et elle les remet dans leur état naturel, lorsqu'ôtant le pied de dessus, on lui permet de se relever d'elle même.

En conséquence, on appelle *baisser la pédale*, l'action par laquelle on la force avec le pied de s'abaisser pour hausser d'un demi-ton toutes ses notes correspondantes, et on appelle *lever la pédale*, l'action contraire par laquelle retirant le pied de dessus elle, on la laisse se relever d'elle-même, au moyen de quoi elle n'agit plus sur ses notes correspondantes, qui se remettent ainsi dans leur etat naturel.

Si le pied restait constamment appuyé sur la pédale lorsqu'elle doit, pendant un tems considérable, tenir élevées d'un demi-ton toutes ses notes correspondantes, on ne pourrait plus se servir du même pied, pendant le même tems, pour baisser d'autres pédales, s'il se présentait d'autres dièzes accidentels. C'est pour remédier à cet inconvenient qu'on fixe une pédale lorsqu'elle doit rester constamment baissée, afin de se réserver la liberté du pied qui la fait agir; c'est ce qu'on appelle *accrocher la pédale*.

La manière d'accrocher la pédale est de l'abaisser d'abord avec le bout du pied, et de la faire entrer ensuite par un mouvement latéral, dans une rainure placée à côté d'elle, où se trouvant engagée, elle ne peut plus se relever; alors n'étant plus nécessaire de tenir le pied sur elle, on le retire.

On appelle *décrocher* la pédale, l'action par laquelle portant le bout du pied sur elle, on la retire de la rainure où elle est engagée, par un mouvement latéral contraire à celui qui l'y a mise, pour ensuite, en retirant le pied, la laisser se relever d'elle-même, et rendre à leur état naturel, toutes ses notes correspondantes, qu'elle tenait élevées d'un demi-ton.

Il y a sur l'action des pédales quelques instructions à donner aux élèves qui sont omises dans toutes les méthodes, et qui sont cependant très-importantes, comme on en va juger.

Il y a deux moyens pour hausser une corde de harpe qu'il est essentiel de ne pas confondre.

Le premier est de la tendre sans altérer sa longueur, et c'est évidemment l'effet que l'on produit en tournant la cheville autour de laquelle elle est roulée.

Le second moyen est de la racourcir sans augmenter sa tension, ceci mérite d'être expliqué.

Si une corde de harpe étant actuellement montée, vous la serrez avec le bout d'une pince très-fine, et si ensuite vous la tirez au-dessous de la pince, le son sera d'autant plus élevé que la pince serrera la corde plus bas, quoique les deux parties de la corde restent évidemment également tendues, de sorte que si elle est serrée à la moitié juste de la longueur, le son rendu par les deux moitiés de la corde, est juste l'octave au-dessus du son rendu par la corde entière.

On pourrait trouver par le calcul quel est exactement le point où il faudrait la serrer ainsi avec

une pince fine au-dessous du sillet supérieur sur lequel elle s'appuie lorsqu'elle est à vuide, pour que la partie inférieure fut plus haute d'un demi-ton juste; cette distance est à-peu-pres la dix-huitième partie de sa longueur. Ainsi, par exemple, si une corde de harpe a dix-huit pouces de longueur, depuis le sillet superieur sur lequel elle s'appuie, jusqu'au bouton, et que vous la serriez avec la pince à un pouce de distance du sillet, la partie inférieure qui n'aura plus que 17 pouces de longueur, rendra un son plus elevé d'un demi-ton que la corde entière qui a 18 pouces de longueur.

Cela étant bien entendu, il faut observer à présent, 1.° qu'il y a dans toutes les harpes ordinaires au dessous du sillet supérieur sur lequel la corde s'appuie, un autre sillet plus petit, que j'appelle sillet *pédalique*, pour le distinguer du premier, que j'appelle simplement *sillet*; 2.° et que la distance de ces deux sillets est d'autant plus petite que la corde est plus courte.

La raison pour laquelle la distance des deux sillets diminue à mesure que la corde est plus courte, c'est que cette distance est une partie aliquote constante de la corde. On ne peut manquer de penser en ce moment que cette partie aliquote devrait être le dix-huitième de la longueur de la corde; elle n'en est cependant qu'à-peu-près la vingt-quatrième partie; on va voir pourquoi.

Lorsqu'on fait agir la pédale, le sabot pèse sur la corde, et la forcant d'aller s'appuyer sur le sillet pédalique, il la raccourcit évidemment par ce premier effet d'une vingtième partie. La corde rend donc un son plus élevé, d'un intervalle qui paraît devoir être moindre d'un demi-ton, puisque la corde n'est raccourcie que d'une vingtième partie, et qu'elle devrait l'être d'une dix-huitième. Mais on n'agit ainsi que parce que ce n'est pas seulement en raccourcissant la corde que le sabot la hausse; il la hausse encore parce qu'il la tend davantage. En effet, lorsque la pédale était en l'air, la corde était parfaitement droite; mais lorsque le sabot la force de s'appuyer sur le sillet pédalique, il lui fait faire un crochet qui l'allonge nécessairement, puisque le chemin le plus court entre deux points, est la ligne droite; il ne peut pas l'allonger sans la tendre davantage, et ne pas la tendre davantage, sans la hausser; c'est donc pour tenir compte de ce surhaussement du son que le sillet pédalique n'est place qu'au vingtième au lieu de l'être au dix huitième.

Puisque la pression du sabot sur la corde la hausse en la tendant davantage, il est clair à présent que plus le sabot sera près de la corde, plus il en haussera le son en la tendant davantage; en conséquence la tige du sabot est vissée, afin de donner la faculté de rapprocher ou d'éloigner le sabot de la corde, en le vissant ou le dévissant sur sa tige. On voit donc à présent comment on peut régulariser les pédales des harpes ordinaires. Si une pédale ne hausse point tout-à-fait assez la corde, vissez alors le sabot sur la tige dans le sens qui le rapproche de la corde; si au contraire il la hausse un peu trop, vissez-le dans le sens qui l'éloigne de la corde.

Voilà la manière d'accorder les pédales des harpes ordinaires, mais le procédé est différent pour les harpes de M. Errard.

Il n'y a point dans ces harpes de sillets pédaliques; deux boutons tournant circulairement dans un plan vertical parallèle à celui du clavier au moyen d'une plaque ronde de cuivre qu'on appelle *fourchette*, serrent la corde à-peu-près comme la pince dont j'ai parlé, sans la déranger de la situation verticale, et sans parconséquent produire sur elle aucune tension, du moins sensible,

de sorte que ce n'est plus ici que le seul raccourcissement de la corde qui produit son surhaussement d'un demi-ton; et pour que ce haussement soit juste d'un demi-ton, il faut que la distance entre le sillet sur lequel la corde s'appuie à vuide, et le plus bas des deux boutons entre lesquels elle est serrée, soit juste la partie aliquote de la longueur qui produit cette élevation d'un demi-ton, laquelle partie aliquote, comme je l'ai dit, est à-peu-près la dix-septième partie de la longueur de la corde; mais comme il est impossible que l'ouvrier trouve juste cette distance, M. Errard a paré à cet inconvénient d'une manière très-ingénieuse. Elle consiste à rendre mobile dans le sens vertical, le sillet supérieur sur lequel la corde s'appuie, de manière à pouvoir l'élever ou l'abaisser à volonté. En l'élevant, on augmente sa distance aux deux boutons, et ceux-ci, en serrant la corde la haussent davantage; le contraire a lieu en abaissant le sillet. Ainsi on peut accorder la pédale au degré de justesse le plus précis.

Je ne puis m'empêcher d'observer ici combien le mécanisme des harpes de Mr. Errard est supérieur au mécanisme des harpes ordinaires, et cela par une raison que je ne sache avoir encore été apperçue jusqu'à présent.

Dans les harpes ordinaires, la corde forcée de s'allonger par le sabot, chaque fois qu'il la presse, fait un effort qui devrait être entièrement détruit, lorsqu'on lève la pédale pour que le son qu'elle rend alors fût le même qu'il était avant l'action de la pédale. Or il n'y a que les corps parfaitement élastiques qui, tendus par une force quelconque, reviennent entièrement à leur état primitif, lorsque cette force cesse d'agir. Mais il s'en faut de beaucoup que les cordes de harpe puissent être considérées comme des corps parfaitement élastiques; ainsi donc, chaque fois que la pédale pèse sur une corde, il est impossible qu'elle ne retourne pas un peu allongée à son état naturel, et que par conséquent le son ne soit un peu plus bas; et pour peu que le son baisse chaque fois, la harpe doit être bientôt discordée, sur-tout dans l'exécution de la musique moderne, où les modulations sont très-fréquentes. Le plus grand nombre des auditeurs, dans un concert, peut ne pas s'en apercevoir; mais les oreilles délicates en sont affectées désagréablement, et voilà même une des raisons pour lesquelles beaucoup de grands compositeurs estiment peu la harpe malgré les nombreux et brillans avantages par lesquels elle rachète cet inconvénient.

Mais ce défaut n'a point lieu dans les harpes de Mr. Errard, parce que l'action des pédales ne produit dans son mécanisme qu'une tension à-peu-près insensible, et une fois que les distances du sillet aux boutons sont bien réglées, la harpe conserve bien mieux son accord, sur-tout si les cordes ne sont pas trop fines, ainsi que je l'ai prescrit plus haut. Il faut donc en convenir, ces harpes sont très-supérieures à toutes les autres; et je crois même que l'artiste qui voudra accompagner sur la partition, n'en doit pas avoir d'autres, s'il veut satisfaire pleinement les chanteurs et les compositeurs.

Les belles harpes ont aujourd'hui une huitième pédale qu'on appelle *pédale de renforcement*, parce que son seul objet est de renforcer le son de l'instrument, effet que l'on produit en appuyant le pied dessus pour ouvrir, par un mécanisme particulier, différentes cases placées derrière la table d'harmonie.

Cette pédale n'a aucun rapport avec les cordes, et se manœuvre de reste comme celles dont l'objet est de hausser ou de baisser toutes les notes d'un demi-ton.

Ainsi on l'abaisse ou on la laisse en l'air, et on l'accroche, ou on la décroche à volonté.

Lorsque la pédale est basse, le son est augmenté, lorsqu'elle est haute, le son est diminué.

Quelquefois la pédale est seule au milieu de la table d'harmonie entre les trois pédales de gauche, et les quatre pédales de droite. D'autres fois, elle est placée la première dans le rang des trois pédales de gauche qu'elle porte alors au nombre de quatre, comme celles de droite. Dans ce cas, il faut bien faire attention que la pedale de renforcement se trouvant la première des 4 pédales de gauche, celle du *si*, de l'*ut* et du *re*, ne sont plus que la seconde, la troisième et la quatrième de gauche, au lieu d'être la première, la seconde et la troisième.

DU TON DANS LEQUEL IL CONVIENT D'ACCORDER LA HARPE.

J'ai dit tout à l'heure que la harpe ne devait point être accordée en *ut*, en voici maintenant la raison.

Le seul effet immédiat de la pédale, est de monter d'un demi ton toutes ses notes correspondantes. Voici donc ce qui arriverait, si l'on montait la harpe en *ut*.

1.° Comme on n'a aucun moyen de baisser les cordes, il serait impossible de faire aucun *bémol*.

2.° Les pédales qui correspondent aux *si* et aux *mi*, seraient inutiles, puisqu'en haussant ces deux notes d'un demi-ton,elles en feraient des *ut* et des *fa*, qu'on a déjà.

3.° Il n'y aurait donc que cinq pédales qui seraientutiles, celles correspondantes aux *ut*, aux *ré*, aux *fa*, aux *sol*, et aux *la*, qu'elles rendraient *dièzes*.

Or on sent combien la harpe privée ainsi entièrement de *bémols* serait un instrument borné. Heureusement que la nature de la gamme permet de remédier en partie à cet inconvénient par le moyen des pédales; ce moyen, si on se renfermait dans ses strictes bornes, consisterait à monter la harpe en *si b*, en accordant *bémols*, au lieu de les accorder naturels, tous les *si* et tous les *mi*, lorsque toutes les pédales étant décrochées et libres, aucune d'elles n'agit sur ses notes correspondantes.

On pourrait jouer alors, comme auparavant, dans le ton d'*ut*, en accrochant les deux pédales du *si* et du *mi*, puisqu'alors on rendrait naturelles ces deux notes qu'on aurait accordées-*bémols*; et l'on gagnerait en outre quatre tons dans lesquels on ne pouvait jouer auparavant, savoir: ceux de *fa* majeur et de *re* mineur. En accrochant la seule pédale des *mi*, pour les rendre tons naturels, et ne laissant décrochée que la pédale des *si*, pour les laisser tous *bémols;* et ceux de *si bemol* majeur et de *sol* mineur, en laissant décrochées les deux pédales des *si* et des *mi*, pour laisser ces deux notes bémols, ainsi qu'elles auraient été accordées.

Voila donc quatre tons qu'il est possible de gagner avec sept pédales; mais il faut observer qu'il est impossible d'en gagner davantage, car en accordant *bémol* toute autre note que le *si* et le *mi*, le *sol*, par exemple, on gagnerait bien le *sol bémol*, mais on perdrait le sol dièze.

Il parait donc au premier coup d'œil quil n'y a rien à gagner à accorder la harpe avec plus de

deux *bémols*, puisque chaque bémol qu'on gagnerait ferait perdre un dièze. Cependant comme le ton de *mi bémol* qu'on se procure en accordant bémol tous les *la*, est employé plus souvent que le ton de *si* grand dièze qu'on perd en perdant le *la dièze* et qu'en outre ce *la* bemol est nécessaire dans le ton d'*ut* mineur, dont on fait un fréquent usage, on est convenu de monter la harpe en *mi bémol*, en accordant *bemols* (les sept pédales étant décrochées) tous les *si*, les *mi* et les *la*.

On va même quelquefois plus loin. Les compositeurs emploient souvent le ton de *fa* mineur, dont le dernier bémol est celui de *re*. Si on a donc à exécuter sur la harpe une pièce où le ton de *fa* mineur soit constamment ou souvent employé, il faut alors nécessairement baisser tous les *re* d'un demi-ton, et accorder ainsi la harpe en *la* bémol, au lieu de l'accorder, comme c'est l'usage ordinaire, en *mi* bémol. On accorde alors le premier *re* bémol sur le *la* bémol au dessus, et successivement ensuite tous les autres *re* bémols par octave, en montant et en descendant, à partir du premier *re* accordé bémol.

Mais il faut observer qu'en montant ainsi la harpe en *la* bémol, on perd alors la faculté de faire le *re* dièze; et comme on fait dans la composition de la musique un plus fréquent usage du *re* dièze que du *re* bémol, on ne doit accorder qu'accidentellement la harpe en *la* bémol, et la tenir ordinairement accordée, comme c'est l'usage en *mi* bémol.

6.° DES TONS DANS LESQUELS ON PEUT JOUER SUR LA HARPE, EN N'EXÉCUTANT LA MUSIQUE QUE COMME ELLE EST ÉCRITE.

Voici à présent, la harpe étant accordée en *mi* bémol, les tons dans lesquels il est possible de jouer, en ne faisant les *dièzes* et les *bémols* que comme ils sont écrits.

1.° Trois *bémols* à la clef, qui sont le *si*, le *mi* et le *la*. Laissez toutes les pédales décrochées, et vous pouvez jouer en *mi* bémol majeur, et en *ut* mineur.

2.° Deux bémols à la clef. Accrochez la pédale du *la*, et laissez les deux autres pédales décrochées. Vous avez alors les deux tons de *si* bemol majeur, et de *sol* mineur.

3.° Un seul bémol à la clef. Accrochez les deux pédales du *mi* et du *la*, et ne laissez décrochée que la seule pédale du *si* avec toutes les autres: vous avez alors le ton de *fa* majeur et le ton de *re* mineur.

4.° Rien à la clef. Accrochez les trois pédales du *si*, du *mi* et du *la*, et laissez decrochées toutes les autres pédales. Vous avez alors les deux tons d'*ut* majeur et de *la* naturel mineur.

5.° Un dièze à la clef. Accrochez les pédales du *si*, du *mi*, du *la* et du *fa*, et laissez les trois autres décrochées. Vous avez les deux tons de *sol* majeur, et de *mi* naturel mineur.

6.° Deux dièzes à la clef. Accrochez les pédales du *si*, du *mi*, du *la* du *fa* et de l'*ut* et laissez les trois autres décrochées. Vous avez le ton majeur de *re* seulement, et non le ton de *si* naturel mineur, parce que vous ne pouvez pas faire le *la* dièze.

7.° Trois dièzes à la clef. Accrochez les pédales du *si*, du *mi*, du *la*, du *fa*, de l'*ut* et du *sol*, et vous avez le ton de *la* majeur.

8.° Quatre dièzes à la clef. Accrochez les pédales du *si*, du *mi*, du *la*, du *fa*, de l'*ut*, du *sol* et du *re*, et vous avez le ton de *mi* majeur.

Ici s'arrête la série des tons dans lesquels il est possible de jouer sur la harpe, en ne faisant les diezes et les bémols que comme ils sont écrits, parce que les pédales ne pourraient plus servir à faire de nouveaux diezes.

Si l'on recapitule à présent tous les tons dans lesquels il est possible de jouer sur la harpe, on en trouve treize, dont huit sont majeurs, savoir, *mi* bémol, *si* bémol, *fa*, *ut*, *sol*, *re*, *la* et *mi*; et les cinq autres mineurs, savoir, *ut*, *sol*, *re* *la* et *mi*; encore faut-il souvent réduire ces treize tons à onze, en renonçant aux deux tons de *mi* bémol majeur, et *si* bémol majeur, lorsque dans ces deux tons on passe en mineur, et qu'on y reste long-tems; car dans le ton de *mi* bémol mineur, il faut six bémols, et dans le ton de *si* bémol mineur, il en faut cinq: or, on n'en peut faire que trois sur la harpe, ou tout au plus quatre, accidentellement, en baissant tous les *re* d'un demi-ton, comme je l'ai dit plus haut.

On pourra peut être objecter contre ce que je dis ici des deux tons de *mi* bémol et de *si* bémol, que ce sont précisément ceux dans lesquels on compose le plus communément pour la harpe; je réponds à cela qu'en composant en effet beaucoup de musique dans ces deux tons, on se garde bien de passer en mineur, ou du moins d'y rester long-tems: ainsi mon observation conserve toute sa force; car c'est un grand inconvénient, en écrivant dans un ton, d'être forcé de s'interdire la modulation mineure qui a souvent un si grand charme, surtout lorsqu'elle est mise en opposition avec la modulation majeure.

Ceci donne lieu à une observation que je crois trop nouvelle, quoique très-simple, pour ne pas mériter quelques développements.

Pourquoi, malgré l'inconvénient de s'interdire la modulation mineure, préfère-t-on, pour la harpe, les tons de *si* bémol et de *mi* bémol, aux tons naturels? Ce n'est pas parce que ces tons sont plus brillans, car il n'y aurait que les pédales qui pourraient assourdir un peu le son, en raccourcissant la corde: or, comme elles ne la raccourcissent que d'une dix-huitième partie à-peu-près, la diminution des vibrations est trop peu considérable pour qu'il puisse en résulter un effet sensible à l'oreille; il faut donc qu'il y ait une autre raison; *il y en a une en effet, et la voici:* lorsqu'on joue dans les tons où il y a des dièzes à la clef, le principal ton relatif, celui de la quinte, exige un dièze de plus, et le ton mineur deux dièzes de moins, en conservant le dièze de rencontre, celui de la note sensible. C'est précisément le contraire lorsqu'on joue dans les tons où il y a des bémols à la clef; le ton relatif de la quinte supprime un bémol, et le ton mineur en exige deux de plus: que résulte-t-il de là? c'est qu'en s'interdisant la modulation mineure, les tons avec les bémols à la clef sont plus avantageux pour la harpe que ceux avec des dièzes, parce qu'on applanit la plus grande difficulté de l'instrument, celle des pédales, en supprimant un bémol dans les tons bémols, tandis qu'il faudrait ajouter un dièze dans les tons diezes. C'est le contraire si l'on veut se réserver la faculté de passer dans le ton mineur, et d'y rester long-tems; alors les tons avec des diezes à la clef sont les plus avantageux, parce que passant dans le ton mineur, on supprime deux diezes, tandis que si l'on jouait dans des tons exigeant des bémols à la clef, il faudrait en ajouter deux si l'on voulait passer en mineur, et y rester quelque tems.

Toutes ces explications prouvent combien la harpe, dans son état actuel, est un instrument borné, mais cet inconvenient, quelque grand qu'il soit, est compensé par des avantages si précieux, que peut être, aux yeux des amateurs, mérite-t il encore la préférence sur le piano, à raison de son harmonie, de la beauté de ses sons et des brillans effets qu'il est susceptible de produire; d'ailleurs les tons auxquels il se prête, sont heureusement les plus communs, et même avec de l'étude et du travail, on peut surmonter en grande partie les difficultés qu'il présente dans les tons auxquels il se refuse; c'est ce que je vais expliquer dans l'article suivant.

7.° DES NOTES D'EMPRUNT.

Il resulte de toutes les explications ci-dessus, qu'il n'y a qu'une manière de faire immédiatement un bémol sur la harpe, c'est de baisser d'avance d'un demi-ton toutes les cordes dont les notes doivent être bémols, et ensuite d'accrocher la pédale qui correspond à toutes ces notes; la pédale ainsi accrochee, rend toutes ces notes naturelles, et par conséquent lorsqu'on a besoin de les rendre bémols, il suffit à cet effet de décrocher leurs pédales.

Or, s'il n'y a que ce moyen de faire immédiatement les bémols, il y en a un pour les faire indirectement; il consiste à se servir de ce que j'appelle *note d'emprunt*, en faisant entendre, au lieu du bémol d'une note, le dièze d'une note au-dessous, l'*ut* dièze, par exemple, au lieu du *re* bemol.

L'emploi des notes d'emprunt est singulièrement propre à étendre les limites étroites entre lesquelles la harpe se trouve circonscrite par sa nature, et à faire parvenir au dernier degré de perfection qu'un artiste doit avoir en vue, celui de tout exécuter à livre ouvert; mais quoique cela soit possible, puisque cela a été déjà fait, et qu'en conséquence j'aie tant insisté jusqu'ici sur les efforts à faire pour y parvenir, je suis forcé d'avouer que pour y réussir aussi bien que les pianistes, il faut d'abord être parvenu à un degré de force extrêmement supérieur, et ensuite etre très-bon musicien, et particulierement très-bon harmoniste, parce qu'en jouant à la première vue une musique qui n'est point écrite pour la harpe, on peut se trouver dans la nécessité absolue d'en changer quelques traits dont l'exécution serait impraticable ou d'un effet désagréable, et qu'il faut un talent bien supérieur pour deviner au premier coup d'œil et ce qu'il faut changer, et ce qu'il faut mettre à la place. Il n'y aurait qu'un moyen d'éviter cet inconvénient, et de n'être pas dans le cas de nécessiter un talent si supérieur sur la harpe, pour y exécuter tout ce qu'on exécute sur le piano, ce serait de perfectionner ce bel instrument, en lui procurant la faculté de faire immédiatement, et sans notes d'emprunt, le dièze du *la*, et les deux bemols du *re* et du *sol* qui lui manquent. On assure que M. Errard, dont j'ai déjà eu occasion de louer le talent, y est parvenu: s'il y a en effet réussi, il portera la harpe à tout le degré de perfection qu'on peut désirer, et plus de doute alors que la balance ne soit entièrement en sa faveur dans la rivalité qui existe aujourd'hui entre elle et le piano.

8.° DES SIGNES MODULATEURS ACCIDENTELS.

Une des plus grandes difficultés pour moduler facilement, et sur-tout jouer à la première vue sur la harpe, est de savoir, lorsqu'un des trois signes modulateurs, le dièze, le bémol ou le bécarre, se

présente accidentellement, si l'on doit accrocher la pédale dont il exige l'emploi, pour conserver la liberté du pied qui doit peser dessus, dans le cas où un autre signe modulateur, exigeant l'usage du même pied, se présenterait encore accidentellement. Or, nous avons déjà en musique un exemple très-propre à nous apprendre ce qu'il convient de faire à cet égard; c'est celui des signes modulateurs qu'on écrit à la clef d'un morceau de musique, pour avertir qu'ils existeront constamment tant qu'on ne trouvera pas dans le courant du morceau un signe contraire, et qui, ainsi désignés d'avance, débarrassent du soin de s'en occuper. Voici donc, en conséquence de cette observation, ce qu'un habile professeur de harpe, Mr. Vernier, a imaginé.

Lorsque, dans la musique qu'il écrit pour la harpe, il a à indiquer un signe modulateur accidentel, qui, par la nature de la modulation, doit être constamment répété dans un certain nombre de mesures consécutives, alors il place au-dessus ou au-dessous du premier signe modulateur, la lettre *A* qui veut dire *accrochez la pédale;* je voudrais qu'on écrivît de même au dessus ou au-dessous du dernier signe modulateur, la lettre *D* qui voudrait dire *décrochez la pédale.*

Faisons voir tout de suite par un exemple combien cette double désignation est utile pour l'exécutant.

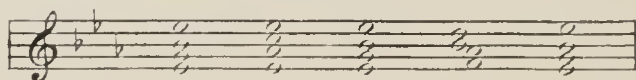
Je suppose qu'il y ait trois bémols à la clef, et que l'exécutant trouve un *la* précédé d'un bécarre, et qui soit suivi consécutivement de plusieurs autres *la* précédés du même signe modulateur; voilà le cas où un *A* doit être placé sur le premier *la* bécarre, et un *D* sur le dernier. L'exécutant, en voyant le premier *la* bécarre affecté d'un *A*, arrêtera donc immédiatement la pédale, et retirera le pied; il ne fera plus ensuite attention à aucun des *la* bécarre qu'il rencontrera, jusqu'à ce qu'il arrive à celui affecté d'un *D*, et alors il décrochera la pédale aussi-tôt qu'il aura fait entendre ce dernier *la* bécarre. On voit à présent, en procédant de cette manière, que si, dans l'intervalle de tems qui s'écoulera entre les deux momens où il aura accroché et décroché la pédale, il trouve un autre signe modulateur accidentel, un *fa* dièze par exemple, son pied étant libre pour le poser sur la pédale du *fa*, il n'éprouvera aucune difficulté à exécuter ce mouvement, quand bien même ce *fa* dièze serait très-voisin du *la* bécarre, tandis qu'il lui eût été impossible d'exécuter ce même mouvement, si, n'ayant pas arrêté d'avance la pédale du *la*, il eût été forcé d'avoir le pied dessus.

Malgré la grande utilité de cette innovation qui ne peut manquer, ce me semble, de frapper tous les joueurs de harpe, on objectera peut être contre elle que le soin de placer à propos tous ces *A* et tous ces *D*, refroidirait trop les compositeurs pour qu'ils s'astreignent à les marquer; mais cette objection tombe entièrement, parce qu'il n'est nullement nécessaire que le compositeur place ces deux nouveaux signes à mesure qu'il compose; il peut au contraire ne point s'en occuper du tout, écrire la musique comme à l'ordinaire en composant, et ne placer les deux lettre *A* et *D* qu'en revoyant ce qu'il aura composé.

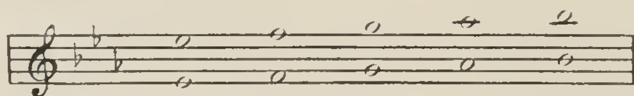
9.° DE LA MANIÈRE D'ACCORDER LA HARPE.

On ne commencera pas, comme à tous les autres instrumens, par accorder le *la* naturel, parce que devant être bémol, puisque la harpe doit être montée en *mi* bémol, on ne pourrait l'obtenir que par la pédale, et qu'on risquerait ainsi que le *la* naturel ne fût pas très-juste ce qui dérangerait l'accord de toutes les autres notes.

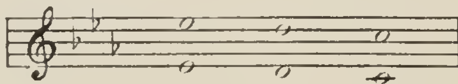
Il faut donc, pour bien accorder la harpe, commencer par accorder le *mi* bémol sur l'instrument avec lequel on doit jouer, et ensuite on accorde avec ce *mi* bémol, son octave ; on accorde ensuite le *si* bémol avec le *mi* bémol déjà accordé et puis après le *sol* avec le *mi* bémol ; cela fait, on frappe l'accord pour s'assurer s'il est parfaitement juste: assuré qu'il est parfaitement juste, on accorde le *la* bémol avec le *mi* bémol, et l'*ut* avec le *la* bémol, et l'on frappe l'accord : on accorde ensuite le *fa* avec l'*ut*, et l'on frappe l'accord enfin, sur le *sol*, on accorde le *ré*, et l'on frappe l'accord : alors toute la gamme comprise entre les cinq lignes de la portée, se trouve accordée; et pour s'assurer de la justesse de tous les accords qui en résultent, on les pince tous successivement comme il suit:



Cette première gamme étant bien accordée, on achève d'accorder toutes les autres gammes, en procédant par octaves, d'abord en montant,



Et ensuite en descendant:



10.° DE LA SITUATION DE LA HARPE A L'ÉGARD DU CORPS, ET DES PIEDS A L'ÉGARD DES PÉDALES.

L'exécutant n'a que deux objets en vue sur la manière de se placer pour jouer de la harpe: 1.° c'est d'atteindre aisément toutes les cordes de l'instrument, et de pouvoir les pincer sans gêne très-haut ou très-bas; 2.° c'est ensuite d'atteindre facilement les pédales avec les deux pieds.

Si parmi l'infinité de manières dont l'exécutant peut être placé à l'égard de la harpe, il y en a une qui le mette à même de remplir complètement ces deux objets à la fois, il est évident qu'il doit s'y

tenir, et ne point balancer continuellement sa harpe sans nécessité, ainsi que beaucoup de joueurs en ont contracté la mauvaise habitude; car tout grand mouvement quelconque, soit du corps, soit de l'instrument, devient toujours nuisible s'il n'est pas nécessaire, parce qu'il produit un effet qui est perdu, qu'il dérange momentanément l'équilibre du corps, et sur tout parce qu'obligeant à s'arcbouter sur ses pieds posés à terre, il n'en laisse plus la libre disposition pour le jeu des pédales.

Il convient donc, avant tout, de chercher à se placer tout de suite dans la situation la plus favorable à l'égard de son instrument, pour rester invariablement dans cette situation aussi-tôt qu'on l'a trouvée: or, il y a à cet égard des principes certains dont personne jusqu'à présent ne s'est seulement pas douté, et qui cependant sont d'une trop grande importance, comme on le verra bientôt, pour ne pas mériter d'être développés avec détail.

La nécessité d'atteindre aisément toutes les cordes, est trop évidente pour que je cherche à la démontrer; mais on peut ne pas sentir autant celle d'atteindre les pédales avec la même facilite. Commençons donc par quelques observations à cet égard.

Lorsque la harpe commença à être connue en France, il y a environ cinquante ans, les premiers artistes qui en jouèrent, se bornerent à faire admirer la belle qualité de son de cet instrument, le charme des forté et des piano qu'il nuance à l'infini, celui des beaux effets qui lui sont propres, et s'embarrasserent peu du reste dans les sonates qu'ils firent entendre, du mérite des compositions; de sorte que les modulations étant extrêmement simples, le jeu des pédales en présentait aucune difficulté. Il n'en est plus de même aujourd'hui: quelques artistes plus ambitieux ont multiplié les modulations, et le jeu des pédales est devenu la plus grande difficulté de l'instrument: il faut autant, et peut-être plus encore de prestesse et d'agilité dans les pieds que dans les mains: on est souvent forcé, dans les *allegro* très-vifs, de baisser et lever immédiatement plusieurs pédales de suite, avec la même vîtesse employée par les doigts pour pincer simultanément les cordes qui y correspondent: or, il est impossible que les pieds exécutent des mouvemens si vifs, et qui se suivent de si près, si l'exécutant n'acquiert leur libre disposition en se tenant dans une situation constante et invariable, sans être forcé de faire concourir l'usage des pieds et des jambes au maintien de l'équilibre du corps.

Ces observations préliminaire conduisent à deux conséquences: la première, c'est que la manière dont le joueur est assis, n'est nullement indifférente: la seconde, c'est que le seul soutien qu'il puisse se procurer quand il en a besoin, est celui de la harpe elle-même; mais le soutien que la harpe peut procurer, dépend de sa situation propre, combinée avec celle du corps de l'exécutant. Il faut donc commencer par établir quelques principes à cet égard.

Je suppose d'abord que la harpe soit fixée dans sa situation naturelle d'une manière assez solide pour que l'exécutant ne puisse l'ébranler en s'appuyant légèrement dessus, comme il sera forcé de le faire, en serrant les pieds pour les porter sur les pédales; je suppose en outre que l'exécutant est d'une taille moyenne, qu'il est assis sur un siège ordinaire où il n'a que la moitié des cuisses hors du siège, afin de conserver l'équilibre du corps, s'il est obligé de lever les deux pieds a la fois, et qu'il s'est placé assez près de la harpe pour en toucher de l'épaule la table d'harmonie, si, dans cette position, ses jambes sont verticales, ses pieds déborderont nécessairement la colonne de la harpe:

il faudra donc, pour les porter sur les pédales, qu'il commence par les retirer en arrière, en faisant faire à ses jambes un angle très-aigu du coté du corps; ce qui le forcera à lever considérablement les genoux, et lui fera nécessairement perdre l'equilibre du corps. Le voila donc forcé à de grands efforts et à de grands mouvemens qui retarderont beaucoup la vîtesse avec laquelle il portera ses pieds sur les pédales.

D'où vient ce grand retardement dans l'action de poser les pieds sur les pédales? De ce que la harpe étant droite, et étant forcé de s'en tenir tres près, ses pieds débordent de beaucoup la colonne, et sont par la très loin des pedales.

Comment remédier à cet inconvénient? En inclinant beaucoup la harpe de son côté; car alors il reculera son siége; et si l'inclinaison de la harpe est assez grande pour qu'en reculant son siége ses pieds se trouvent au milieu des pédales (que l'inclinaison de la harpe ne change point de place), ses pieds se trouveront aussi près que possible des pédales sur lesquelles ils doivent se porter, et par conséquent il sera dans le cas d'avoir à faire le plus petit mouvement possible pour les lever.

Quelle doit être à présent l'inclinaison de la harpe pour qu'un exécutant, assis bien à son aise sur un siége ordinaire, et ayant les jambes verticales, se trouve avoir les pieds au milieu et en dehors des pédales? J'ai reconnu par expérience que cette inclinaison doit être un angle de 20 degrés pour un exécutant de grande taille.

Mais la harpe ne peut être inclinée de 20 degrés sans perdre entièrement son équilibre. Il faut donc alors que le joueur le soutienne: mais lorsqu'il levera les deux pieds à la fois, ce mouvement, quoiqu'il soit devenu aussi faible que possible, fera nécessairement vaciller son corps: il s'appuyera donc sur la harpe. La harpe qui a perdu son équilibre, vacillera elle même. Voila donc l'équilibre du corps perdu, et il ne peut l'être sans nuire à l'action des pieds et altérer leur vitesse.

Comment donc enfin parvenir à faire disparaître ce dernier inconvénient, le seul qui reste encore, lorsque la harpe est inclinée à 20 degrés? Il n'y a à cet effet qu'un seul moyen, c'est de fixer la harpe aussi solidement dans son état d'inclinaison, qu'elle l'était dans son état naturel; car alors l'instrument ne vacillant plus lorsque le corps s'y appuie légèrement, il pourra, en levant les deux pieds à la fois, trouver un point d'appui fixe sur la harpe; et n'étant plus occupé du soin de maintenir l'équilibre de son corps, il aura bien plus de facilité à lever très-prestement les pieds pour les porter sur les pédales.

Ce serait donc un perfectionnement très-utile de la harpe, que de trouver le moyen de la fixer solidement et invariablement à tous les dégres d'inclinaison ou l'exécutant, suivant sa taille, est forcé de la mettre. Or, j'ai inventé un mécanisme qui remplit complètement cet objet; on le place derrière la cuvette, au raz de terre, dans le milieu de l'espace vuide que laissent entr'elles les pédales.

Ce mécanisme est très-simple, et peut s'appliquer à toutes les harpes déjà construites; il ne peut gêner en aucune manière le joueur, puisqu'il sépare les deux pieds qui doivent toujours être placés à droite ou à gauche, sans être jamais dans le cas de se croiser. Or, si ce mécanisme n'a aucun inconvenient, on sent combien il sera utile.

La harpe étant inclinée au point convenable, suivant la taille du joueur, et étant invariablement

fixée à ce point, se trouve aussi solidement en équilibre sur le plancher, que si elle était dans sa position naturelle: ainsi l'exécutant n'a plus à s'embarrasser d'elle; et loin d'avoir besoin de la soutenir, ce sera elle au contraire qui lui servira de point d'appui, s'il en a besoin pour maintenir l'équilibre de son corps, dans le cas où il serait un peu altéré par le mouvement de ses pieds, sur-tout s'il est obligé de les lever tous les deux à la fois.

Beaucoup de mères se refusent à donner à leurs filles un maître de harpe, malgré la juste préférence que mérite ce bel instrument sur tous les autres, par la seule raison qu'appuyé constamment sur l'épaule droite, il exige un effort permanent qui, agissant constamment d'un même côté, peut devenir capable de tourner la taille des jeunes personnes. Je crois donc essentiel d'observer ici que mon mécanisme fait disparaître entièrement ce danger, puisque l'instrument se soutenant de lui-même, le corps se trouve tout-à-fait libre comme au piano.

La pose de ce mécanisme sur les harpes déjà faites, se paie *trente francs*. Comme il est devenu ma propriété en vertu d'un brevet d'invention, on se le procure en en faisant la demande à mon domicile, rue de la Tour-d'Auvergne, N.° 15, et en affranchissant la lettre, si la demande est faite par écrit.

C'est un ouvrier que j'envoie, qui pose le mécanisme à Paris: quant aux provinces, je joins à l'envoi du mécanisme, une explication par écrit, avec laquelle tout serrurier quelconque du lieu peut le poser facilement, vu qu'il n'est assujeti à la harpe que par trois vis.

11.° RÉSUMÉ GÉNÉRAL.

J'ai considéré dans cette méthode l'étude de la harpe sous deux points de vue, celui de briller par une grande exécution, et celui d'accompagner.

Si l'élève aspire à une grande réputation, et veut la fonder sur une exécution brillante, qu'il s'efforce à devenir aussi bon lecteur sur la harpe, que tant de professeurs le sont sur le piano: ce talent est si rare aujourd'hui, qu'on doit le regarder comme la plus grande difficulté de l'instrument: voilà donc celle qu'il faut chercher à vaincre, si l'on prétend s'assimiler à la foule d'habiles professeurs qui se distinguent aujourd'hui sur tous les autres instrumens, en dédaignant du reste ces tours de force qui peuvent obtenir la stérile admiration des ignorans et des sots, mais qui sont toujours méprisés des vrais connaisseurs, comme ne produisant que des effets entièrement etrangers a la musique, et souvent même contraires aux lois de l'harmonie.

Il est difficile de parvenir à une grande exécution, à celle sur-tout que je recommande, sans chercher à y joindre le mérite de la composition. Voilà le cas ou il convient de s'écarter des routes que suivent encore presque tous les professeurs qui composent pour la harpe, en se pénétrant bien des beautés de toute la musique moderne composée pour le piano par les Dussek, les Cramer et les Steibelt.

On a reproché à la mienne, dans les premiers tems où elle a paru, d'être trop difficile; mais qu'on me permette de le dire, c'est exactement comme si, comparant la musique instrumentale actuelle a celle composée il y a cinquante ans, on faisait le même reproche aux habiles artistes qui ont reculé les bornes de leur instrument. Il faut d'abord tacher de faire de la belle musique et

il y en a rarement sans modulations ; il faut ensuite y comprendre tous les traits propres à l'instrument, et qui en rendent l'exécution brillante, sous la seule condition de ne point nuire au charme de la mélodie. En partant de ces principes, j'ai inséré dans mes sonates plusieurs traits difficiles, je le sais: mes modulations le sont quelquefois autant à cause du jeu des pédales, je le sais encore; mais était-ce une raison pour les supprimer dans ma musique? Non, sans doute Kreutzer a-t-il supprimé dans la sienne les traits à double corde et les coups d'archet *stacato*, parce que très-peu de personnes sont en état de les exécuter? Mais il y a plus: j'ai été d'autant plus fondé à suivre l'exemple de ce grand maître et de tous les autres compositeurs de musique instrumentale, qu'en vertu de la nature même de la harpe, les difficultés s'aplanissent bien davantage dans l'exécution sur cet instrument, que dans celle sur tous les autres: aussi n'a-t-on trouvé d'abord ma musique trop difficile, qu'en la comparant à celle qui existait lorsqu'elle a commencé à paraître; mais aujourd'hui on ne pense plus de même, et tout le monde s'empresse au contraire de l'acquérir, parce qu'on a reconnu *qu'avec de l'étude* on parvient à l'exécuter, et que lorsqu'on y est parvenu, on fait bien plus de plaisir en produisant des effets nouveaux, qu'on n'en faisait auparavant en exécutant une musique froide et monotone. Plusieurs amateurs, entr'autres mesdemoiselles Ligonier et Bigonnet, toutes deux très-jeunes, exécutent avec une extrême précision toute ma musique: c'est qu'un grand talent ne peut être que le fruit d'une grande étude. Que tout le monde étudie comme ces deux jeunes personnes, et tout le monde jouera aussi bien qu'elles ma musique.

Veut-on cependant s'épargner l'étude pénible dont je parle, et avoir encore la certitude de faire un très grand plaisir sur la harpe? On n'a qu'à se borner à l'exécution des accompagnemens écrits, tant pour la harpe que pour le piano, et l'on sera sûr alors de n'avoir jamais à vaincre de grandes difficultés sur la harpe, parce que les modulations de la musique vocale sont en général bien moins compliquées que celles de la musique instrumentale: d'un autre côté, les traits d'accompagnement se bornant presque toujours à des accords et à des roulades diatoniques, le doigter, pour les exécuter sur la harpe, est si simple, qu'il y a à prescrire très-peu de préceptes à cet égard.

Je me résume enfin. Quoiqu il soit entré dans le plan de cette méthode, d'aplanir toutes les grandes difficultés de la harpe pour ceux qui désireront acquérir le talent supérieur d'un artiste, mon principal objet cependant a été de me rendre principalement utile aux amateurs, en les mettant à même d'apprendre et de bien connaître le mécanisme de l'instrument sans le secours d'aucun maître, et d'exécuter à la première vue, sur la harpe, tous les accompagnemens écrits tant pour cet instrument que pour le piano. Le fruit le plus précieux que je retirerai de mon travail, si j'ai atteint le but que je me suis proposé, sera d'avoir publié un ouvrage véritablement utile, et qui sera bientôt entre les mains de toutes les mères de famille qui comprennent l'étude de la musique dans le plan d'éducation qu'elles donnent à leurs enfans, et d'opérer peut-être une espèce de révolution musicale, en rendant, pour l'usage général de la société, la harpe (dont le son est si doux et si agréable) l'égale du piano.

FIN DE L'INTRODUCTION.

NOUVELLE MÉTHODE DE HARPE.

PREMIÈRE PARTIE.

CHAPITRE PREMIER.

INSTRUCTIONS PRÉLIMINAIRES SUR LA POSITION DU CORPS ET DES MAINS.

La première attention de l'élève est de se placer convenablement à la harpe. J'ai proposé, au N.º 10 de l'Introduction, un nouveau mécanisme à ajouter à cet instrument, dont l'objet est de placer le corps dans la situation la plus favorable relativement à la harpe, en l'inclinant au point qui convient à la taille de l'exécutant, et en lui conservant ensuite, dans cette situation inclinée, la même stabilité qu'elle à dans sa situation verticale.

Ce mécanisme est trop simple pour qu'il ne soit pas très-facile à tous ceux qui ont une harpe, de l'y faire ajouter, mais je sais combien il est difficile de faire adopter généralement et sans contradictions, toute espèce d'inventions, même les plus utiles: c'est pourquoi, après avoir indiqué la position du corps la plus appropriée au mécanisme que je propose, j'exposerai ensuite celle qui convient, dans le cas où l'on persisterait à ne jouer que sur des harpes ordinaires.

L'inclinaison fixe et invariable à donner à la harpe par mon mécanisme, doit être telle, que l'exécutant étant assis sur un siége ordinaire, sa bouche se trouve au-dessus de la console, et que les pieds placés au centre des pédales, de chaque côté, puissent se porter sur toutes, aisément et sans efforts.

En prenant ainsi la situation convenable, on n'a plus besoin de chercher à s'exhausser sur son siége par des procédés souvent nuisibles, en ce qu'ils ôtent à l'exécutant l'assiette sûre et ferme qui est nécessaire pour bien conserver la libre disposition de ses pieds.

Cette assiette une fois prise, voici quelle doit être l'attitude du corps: il faut que l'exécutant soit assez enfoncé sur son siége pour que les jambes ne le débordent pas de plus d'un pouce ou deux, afin que le mouvement des pieds ne lui fasse pas perdre l'équilibre du corps.

Les jambes étant placees, comme je l'ai dit plus haut, de manière que les pieds correspondent au centre des pédales, doivent être presque verticales, et plutôt inclinées un peu plus en avant qu'en arrière, afin de les lever avec moins d'effort pour les porter sur les pédales.

L'exécutant doit être assis de biais, de manière que le plan de sa poitrine fasse un angle très-aigu

avec le plan du clavier (1): en même tems le haut du bras droit, c'est-a-dire, la partie comprise entre le coude et l'épaule, doit toucher immédiatement (un peu plus près de l'épaule que du coude) le corps de la harpe, et le lieu du contact doit être exactement au-dessous du point de sa jonction avec la console.

Pour les harpes ordinaires, il faut être assis sur un siége ni trop haut ni trop bas, et que la harpe soit, autant que possible, proportionnée à la taille de l'élève, de manière que la tête, depuis la bouche, passe la console de la harpe. Je n'approuve point la pratique de quelques maîtres qui font jouer les enfans debout, parce qu'il est à craindre que le mouvement qu'ils sont obligés de faire pour porter le pied sur une pédale éloignée, ne leur tourne la taille. (Les jambes et les pieds doivent être placés de même que je l'ai indiqué plus haut).

La harpe doit être un peu penchée du côté du corps, appuyée sur le genou droit, et un peu sur l'épaule du même côté, de manière cependant qu'elle soit de biais avec le corps, et fasse avec la surface de la poitrine un angle tres-aigu.

Voici à present les avantages de cette position du corps pour les petites comme pour les grandes personnes, soit qu'on se serve ou non de mon mécanisme.

1.° En s'appliquant contre le corps de la harpe de la manière que je propose, l'exécutant conserve le libre usage de tout l'avant bras droit; ce qui lui suffit pour faire parcourir à la main droite toute la moitié supérieure du clavier: or, c'est la l'étendue ordinaire que cette main est dans le cas de parcourir. Si elle est forcée quelquefois de descendre plus bas, alors l'exécutant peut pencher la harpe du côté de la colonne; mais ce cas est très-rare, et sa main droite pourra habituellement exécuter tout ce qui est écrit pour elle, en maintenant la harpe dans la situation invariable et fixe que lui procure mon mécanisme, et en conservant par conséquent l'immobilité du corps, qui contribue si essentiellement à l'exécution.

2.° La situation très-biaise du corps met à même de mieux voir toutes les cordes du clavier.

3.° Cette même situation plaçant l'épaule gauche presqu'en face du clavier, la totalité du bras gauche peut se développer sur tout le clavier, dont l'étendue entière, dans le sens horisontal, n'est que d'environ 21 pouces: ainsi la longueur du bras depuis le pli de l'épaule gauche jusqu'a la naissance des doigts, étant de même de 21 pouces pour les personnes de petite taille, il s'ensuit que la main gauche peut parcourir librement et sans effort l'étendue entière du clavier, à partir depuis la plus grosse corde jusqu'à la plus fine, sans exiger à cet effet aucun mouvement du corps.

4.° On peut donc conserver l'immobilité parfaite du corps, en exécutant les traits les plus étendus: des-lors les mouvemens des pieds, même les plus vifs, deviennent faciles, puisqu'on se trouve toujours parfaitement en équilibre sur son siége, et qu'en cas de besoin, la harpe qu'on touche

---

1) Ce terme n'a été employé jusqu'à présent que pour les instrumens à touche; mais je ne vois aucune raison pour ne pas l'appliquer à la harpe, en prenant le mot dans sa même acception, c'est-à-dire, en lui faisant signifier à l'égard de la harpe, toute l'étendue du plan vertical que forment les cordes, comme il signifie, à l'egard du piano, toute l'étendue du plan horisontal que forment les touches.

constamment de l'épaule droite dans sa partie élevée, peut procurer un soutien.

Il convient à présent, après avoir expliqué la meilleure situation du corps et des pieds, d'expliquer de même celle des mains: mais il est nécessaire, pour fonder ici les principes sur une base solide, de faire préalablement quelques observations sur la structure de la main.

Si on la pose à plat sur un plan horisontal, en serrant tous les doigts les uns contre les autres, on voit qu'ils diffèrent tous de longueur: le doigt du milieu est le plus long; ensuite le quatrième, le second, le petit doigt, et enfin le pouce qui, s'il n'est pas plus court que le petit doigt, est beaucoup plus en arrière.

Cette structure de la main est extrêmement favorable pour le piano, parce qu'il a deux claviers, l'un composé de touches noires, qui est plus élevé et plus éloigné du joueur, l'autre composé de touches blanches, qui est plus bas, et dont le joueur est plus près. Si donc on présente la main horisontalement sur le double clavier d'un piano, on trouvera que les trois doigts du milieu porteront naturellement, à raison de leur plus grande longueur, sur le clavier de touches noires, tandis que le petit doigt et le pouce porteront sur le clavier de touches blanches. On voit donc que, par la nature même des choses, les trois doigts du milieu de chaque main doivent être spécialement affectés au clavier de touches noires, et le petit doigt et le pouce au clavier de touches blanches; d'où il résulte que les cinq doigts de chaque main sont également nécessaires, et doivent être également employés dans le doigter du piano.

Mais il n'en est pas de même du doigter de la harpe. Si un homme de petite taille présente sa main horisontalement devant le clavier de cet instrument, le doigt du milieu sera le seul qui le touchera; le second et le quatrième doigt en seront éloignés de 4 à 5 lignes; le petit doigt, de 18 lignes, et le pouce, d'une distance double de celle du petit doigt. On voit donc qu'il faut nécessairement, pour que tous les doigts atteignent les cordes, que les deux mains soient placées dans une situation approchant beaucoup plus de la situation verticale que de la situation horisontale.

Posons à présent la main à plat sur le clavier de la harpe, en plaçant le bout des doigts en haut, la paume de la main en bas, et en écartant assez tous les doigts pour pincer deux cordes extrêmes dans le plus grand intervalle possible.

On verra d'abord qu'il n'y a aucun avantage, quant à l'étendue de l'intervalle extrême qu'on embrasse, à prendre cet intervalle avec le pouce et le petit doigt, plutôt qu'avec le pouce et le quatrième doigt; car avec ces deux doigts-ci, la plus petite main embrasse très-facilement un intervalle de dixième, ce qui est suffisant, et irait même, s'il le fallait, jusqu'à un intervalle de douzième. L'usage du petit doigt, considéré sous ce premier point de vue, est donc déjà inutile.

On dira peut-être qu'il pourrait être utile en servant à embrasser un accord composé de cinq notes; ce qui serait impossible avec quatre doigts seulement: mais je réponds à cela qu'il n'y a que l'accord de neuvième qui soit composé de cinq notes, et que lorsque les compositeurs l'emploient, ils mettent toujours à la main gauche la première note de l'accord; ce qui ne fait que quatre notes pour la main droite. Ainsi on doit fixer la position fondamentale et habituelle de la main, à celle qui la place le plus favorablement pour frapper l'accord parfait, y compris son octave; ce qui ne constitue en

tout que quatre notes: dès-lors l'intervalle extrême ne doit être pincé qu'avec le pouce et le quatrième doigt, parce que d'abord ces deux doigts extrêmes embrassent facilement telle étendue que ce soit d'intervalle qui peut se rencontrer dans les compositions musicales, et ensuite parce que leur emploi laisse deux doigts intermédiaires dont on a seulement besoin pour frapper un accord complet.

Une autre raison majeure doit proscrire ici l'usage du petit doigt: si l'on s'en servait au lieu du quatrième pour pincer l'intervalle extrême, les trois doigts du milieu, à raison de leur grande longueur, s'éleveraient beaucoup plus haut sur les cordes intermédiaires, et auraient par conséquent beaucoup moins de force pour les pincer.

Il résulte de ces premières explications, qu'en réglant la position habituelle des deux mains sur la harpe, il faut mettre entièrement de côté les deux petits doigts, pour ne s'occuper uniquement que des quatre autres.

Y a-t-il ensuite des cas où les deux mains étant forcées de quitter leur position habituelle, il soit avantageux d'employer le petit doigt? C'est une question qui est hors de mon sujet actuel, et dont je renvoie en conséquence la discussion au chapitre suivant, où elle trouvera naturellement sa place: ne nous occupons actuellement que de la position habituelle des mains.

Puisque le pouce est beaucoup plus court que le deuxième, le troisième et le quatrième doigts, il faut établir comme la meilleure position de la main, celle qui est plus propre à faire disparaître autant que possible les différences qui existent entre les longueurs des quatre doigts: or, c'est évidemment le but qu'on atteint en tenant le pouce droit et vertical, et en courbant les trois doigts du milieu; mais si en courbant ces trois doigts, on écartait trop du clavier la paume de la main, sa situation se rapprocherait trop de la situation horisontale; et alors, en conséquence de ce que j'ai dit plus haut, la différence de longueur des trois doigts du milieu resterait encore assez grande pour être forcé d'enfoncer plus le troisième doigt que le quatrième, et le quatrième que le deuxième; ce qui serait évidemment très-défectueux. Il faut donc, en diminuant par leur courbure les trois doigts du milieu, n'être pas obligé d'enfoncer plus l'un que l'autre; et pour y parvenir, il faut que la paume de la main soit assez près du clavier pour que la partie des trois doigts du milieu, qui n'est point enfoncée dans les intervalles des *cordes*, soit presque verticale.

Je me résume: les deux mains doivent être placées de manière que le pouce soit très élevé et dans une position verticale; qu'en arrondissant les mains, le second et le troisième doigts soient un peu couchés sur les cordes du côté du corps, et que du reste la paume de la main, en se rapprochant des cordes (afin de les mieux embrasser) se trouve presque dans une situation verticale. Quant à l'enfoncement des doigts, il doit être tel, qu'en les retirant, ils entraînent assez avec eux les cordes pour leur imprimer de fortes vibrations.

Ce principe n'est point applicable au pouce, sur tout à celui de la main droite, à raison de sa situation verticale. Voici donc à l'égard de celui-ci le principe: il faut qu'il soit assez enfoncé dans sa situation verticale, pour que la corde partage son extrémité sous l'ongle en deux parties égales dans le sens vertical, de manière qu'il porte assez à plein sur la corde pour la forcer de vibrer en se retirant, sans qu'il plie.

Cette position des mains et cet enfoncement des doigts sont très-importans, et les élèves ne sauraient faire trop d'efforts pour en bien contracter l'habitude. Ce n'est point, comme on le croit, parce que les femmes sont plus faibles que les hommes, qu'elles tirent en général de la harpe beaucoup moins de son qu'eux; c'est uniquement parce qu'elles négligent le précepte que je viens de prescrire: car c'est une erreur de croire qu'il faille beaucoup de force pour faire vibrer les cordes, il ne faut que les bien prendre.

Il convient en outre, pour donner plus de sûreté à la main droite, d'appuyer toujours le poignet droit sur la table d'harmonie, ou, si la main droite descend très-bas, d'y appuyer l'avant-bras près du poignet: il faut que le coude soit un peu élevé, presque sur la même ligne que le poignet, afin qu'il suive sans difficulté tous ses mouvemens quand il monte ou descend. Ce que j'ai dit de l'appui du poignet droit, n'est point applicable au poignet de la main gauche qui doit toujours attaquer les cordes très-haut pour en tirer plus de son, sur-tout en se rapprochant des grosses cordes: cependant lorsque la main gauche se rapproche des notes hautes, et par conséquent de la main droite, on peut en appuyer le poignet, comme celui de la main droite: enfin, il faut encore que tous les doigts soient placés par échelons, de manière que le troisième doigt soit plus bas que le second, et le quatrième que le troisième. On verra dans le chapitre suivant la raison de cette disposition.

Voila les seules explications qu'il soit possible de donner par écrit sur la position des mains: j'exhorte l'élève à consulter à cet égard la figure II qui achevera de donner à ceci toute la clarté convenable.

CHAPITRE II.

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES SUR LE DOIGTER.

On appelle *doigter* l'art de disposer de tous les doigts des deux mains de la manière la plus favorable pour exécuter tous les passages avec autant de facilité, de netteté, de force et de vîtesse qu'il est possible; car voilà les quatre qualités qui constituent ce qu'on appelle *l'exécution*.

L'enseignement du doigter consiste donc à indiquer les doigts qui doivent être préférablement placés sur les cordes qu'il faut pincer pour obtenir les sons que la musique indique. En conséquence, je désignerai toujours dans cette méthode le pouce de chaque main par le chiffre 1, le second doigt par le chiffre 2, le troisième doigt par le chiffre 3, le quatrième doigt par le chiffre 4; et si je suis dans le cas de parler de l'emploi du petit doigt, je le désignerai par le chiffre 5.

L'enseignement du doigter est ce qui constitue principalement la difficulté d'une bonne méthode. S'il existe à cet égard des principes généraux propres à guider constamment lélève sur la meilleure disposition de ses doigts pour exécuter tous les passages qui se présenteront sous ses yeux, il faut sans doute commencer par les exposer: mais je suis forcé d'en convenir; la combinaison de sept notes seulement avec leurs dièzes et leurs bémols, quoique paraissant au premier coup d'oeil très-bornée, peut représenter néanmoins en musique un si grand nombre de passages différens qu'on

doit regarder comme impossible d'établir un certain nombre de préceptes généraux qui soient constamment applicables dans tous les cas qui peuvent se présenter. Il me semble que cette difficulte, pour faire une bonne méthode, n'a point été assez sentie par tous ceux qui en ont composé. La plupart des règles générales qu'ils établissent sont sujettes à tant d'exceptions, qu'elles sont plus propres à embrouiller l'élève, qu'à l'éclairer. Il y a sans doute des principes généraux, et je vais bientôt exposer tous ceux qui m'ont paru devoir être réellement considérés comme tels; mais le nombre en est très-petit. Comment donc parvenir à guider l'élève dans une carrière où il doit rencontrer une si grande multitude d'obstacles, qu'il est impossible de les lui faire tous connaitre? Je crois en avoir trouvé le moyen dans le plan de cette méthode; car il est à observer que la bonté d'une méthode consiste, ainsi que celle de tout ouvrage didactique quelconque, dans le plan qu'on a d'abord conçu, et sur lequel on a ensuite long-tems et mûrement réfléchi. C'est le fil d'Ariane qui peut seul conduire sûrement dans le labyrinthe des difficultés; il lie entr'eux tous les préceptes, et les fixe dans la mémoire, en les plaçant dans l'ordre naturel où ils découlent les uns des autres. C'est faute de s'être bien pénétrés d'avance de cette importante vérité, que tant d'auteurs ont si imparfaitement rempli l'objet qu'ils avaient en vue, en composant des méthodes pour apprendre à jouer des instrumens. J'ai donc tâché, en composant celle-ci, d'éviter l'inconvénient ou ils sont tombés. Ne pouvant pas trouver plus qu'eux, dans les seules applications des principes généraux, des moyens suffisans pour vaincre toutes les difficultés, j'ai cherché s'il n'existait pas une classification de ces difficultés, telle que toutes celles de même nature se rapportant à une même classe, il pût suffire d'apprendre à en vaincre quelques unes, pour apprendre à vaincre toutes celles qui doivent être rangées dans la même classe.

Une idée si simple étant une fois conçue, j'ai bientot trouvé que, ne procedant en musique que par intervalles, presque tous les traits qu'on est dans le cas d'executer sur la harpe comme sur tous les autres instrumens, peuvent être distribués dans huit classes, dont la distinction est de procéder diatoniquement, par secondes, par tierces, par quartes, par quintes, par sixtes, par septiemès et par octaves.

Cette première division générale m'a donc fourni d'abord huit chapitres particuliers; le premier traitant des gammes, où l'on procède diatoniquement; le second, des differentes marches de secondes; le troisieme, des différentes marches de tierces, et ainsi de suite.

Ces huit chapitres ne traitent que des traits où toutes les notes sont entendues successivement les unes après les autres; mais la harpe, comme instrument d'harmonie, en fait entendre souvent plusieurs à la fois, ce qui constitue les accords plaqués. Les huit chapitres dont je viens de parler sont donc suivis de deux autres, l'un destiné aux intervalles plaqués, l'autre aux accords plaqués.

D'un autre côté, comme les dièzes et les bémols ne sont point inhérens, comme au piano, aux notes auxquelles ils sont affectés, et qu'ils ne peuvent être exécutés que par les pédales que les pieds seuls font mouvoir, il fallait nécessairement, après avoir indiqué la manière d'employer les doigts pour faire entendre les sons naturels, indiquer celle de se servir des pieds, pour les hausser ou les baisser d'un demi-ton; et c'est à quoi j'ai consacré un chapitre.

Celui qui suit traite des agrémens propres à la harpe, et de la cadence; un autre chapitre est consacré aux sons harmoniques et aux sons étouffés; un suivant démontre la manière de faire plusieurs parties de la même main; enfin, un dernier traite de tous les signes usités dans la musique de harpe; et je termine ma premiere partie par des exercices dans tous les genres pour le doigter.

Il résulte de la nature même du sujet, que tous ces chapitres contiennent beaucoup plus d'exemples que de préceptes; c'est pourquoi je les ai divisés en exercices, dont chacun pour chaque chapitre a son numéro différent; j'ai chiffré le doigter de tous ces exercices, que j'ai assez multipliés, du moins autant qu'il m'a été possible, pour que tous les traits que j'ai été forcé d'omettre, (car le nombre en est pour ainsi dire infini), eussent leur analogie dans le grand nombre de mes exercices, de manière à mettre l'élève en état, avec un peu de réflexion, de les doigter de lui-même.

Ma seconde partie renferme cinquante leçons progressives, suivies de trois sonates aussi progressives, plusieurs préludes dans tous les tons, et différens morceaux dans tous les mouvemens et dans tous les genres.

Tel est le plan de cette méthode. La classification des difficultés est une idée très-simple sans doute; mais l'ordre de cette classification n'était peut-être pas aussi facile à trouver qu'on serait d'abord tenté de le croire: c'est cependant en cela que j'attache principalement le mérite de cette méthode, si on lui en trouve un peu; et c'est le seul avantage que je puisse me flatter d'avoir sur tous les auteurs qui ont traité avant moi le même sujet, et dont plusieurs ont un talent si généralement et si justement reconnu pour l'enseignement (1).

Le plan que j'ai suivi exigeait que j'intercallasse en grande partie les principes du doigter entre les exercices mêmes qui me servent d'exemples, en les détachant ainsi des principes généraux: mais malgré l'insuffisance de ceux-ci, il y en a cependant un certain nombre que voici le moment d'exposer avec quelques détails.

On doit d'abord distinguer deux natures différentes de doigters, savoir, celui qui convient à un passage maintenu dans un intervalle tel que les doigts peuvent l'exécuter sans que la main change de position, et celui qui ne peut être complètement exécuté que par différentes positions successives de la main. Commençons par la première nature de doigter.

PREMIER PRINCIPE.

Le meilleur de tous les doigters pour exécuter un trait quelconque, est celui où l'on emploie le moins de mouvemens différens, en évitant avec soin tous ceux qui sont inutiles.

La raison de ce principe est très-simple. La vitesse est une des principales qualités qui constitue l'exécution. Il ne faut donc pas multiplier inutilement les mouvemens; car si je puis exécuter un trait en n'employant qu'un seul mouvement, je l'exécuterai évidemment plus vîte que si j'y emploie

---

(1) Paris en contient un grand nombre possédant bien le talent d'enseigner: je ne parle pas de ceux tels que M. Naderman et Vernier qui joignant le précepte à l'exemple par la supériorité de leur exécution, sont trop connus pour avoir besoin d'être cités; mais parmi les autres je ne puis me dispenser de désigner M. Xavier Désargus comme un des meilleurs maitres de Harpe de Paris, à raison des élèves très-forts qu'il a formés, dont je connais plusieurs, et des excellens principes qu'il leur a donnés.

plusieurs mouvemens successifs. On doit donc regarder comme fondamental le premier principe, et je serai en conséquence dans le cas d'y renvoyer souvent.

SECOND PRINCIPE.

Il faut, autant qu'il est possible, ne tenir en l'air aucun des doigts dont on est dans le cas de se servir, mais les placer toujours d'avance sur les cordes qu'ils doivent pincer, lorsqu'on a la faculté de le faire.

Si, par exemple, on est dans le cas d'exécuter le passage suivant, conformément au doigter qui est écrit dessous,



il ne faut pas poser d'abord le quatrième doigt, et successivement ensuite le troisième, le second et le pouce; mais il faut poser les quatre doigts à la fois, quoiqu'ils doivent agir successivement.

Ce second principe est la conséquence du premier, puisqu'il n'y a qu'un mouvement à faire pour poser quatre doigts à la fois, tandis qu'il y en a quatre à faire, si on les pose successivement. Ce principe est de rigueur, tant pour obtenir une grande exécution par une grande vitesse, que pour bien lier entr'elles les notes, comme elles doivent l'être.

TROISIÈME PRINCIPE.

Il faut le moins possible pincer deux notes de suite avec le même doigt.

Je suppose, par exemple, qu'il faille exécuter le trait suivant tiré du N. 1 des exercices de secondes. (CHAPITRE IV).



Qu'arriverait-il si, au lieu du doigter que j'indique ici, je pincais toutes les notes qui se répètent, avec le même doigt, comme ci-dessous?



Le troisième doigt qui frapperait le *fa* une première fois, ferait un mouvement qui l'éloignerait de la corde: il faudrait donc le ramener par un mouvement contraire pour frapper le second *fa*, et ce mouvement *est un tems perdu* qui forcerait de pincer plus tard le second *fa*. Ce mauvais effet n'a point lieu dans le doigter que je prescris: bien loin de là, quand le pouce a pincé le premier *fa*, le second doigt qui le suit est tout prêt à le pincer une seconde fois, et pendant ce tems-là le pouce a le tems de se porter sur le *sol:* le second doigt, après avoir pincé le second *fa*, ayant fait un mouvement progressif dans le sens du trait, sera encore tout prêt à pincer le second *sol*, et toujours ainsi de suite. Il n'y aura donc point de *tems perdu*, et le trait entier s'exécutera par autant de mouvemens qu'il y a de notes, tandis que de l'autre manière il faudrait une quantité

de mouvemens précisément double.

QUATRIÈME PRINCIPE.

Toutes les fois que dans un passage il se trouve deux, trois ou quatre notes qui montent ou descendent dans le même sens, soit diatoniquement, soit par intervalles, et que dans ce dernier cas les intervalles n'excèdent pas la quarte, ces notes doivent être pincées par ce que j'appelle le doigter consécutif, *c'est-a-dire, par deux, ou trois, ou quatre doigts qui se suivent immediatement.*

Ce principe peut être énoncé de cette autre manière:

Lorsque deux notes consécutives peuvent être pincées par deux doigts qui se suivent, c'est par ces deux doigts qu'elles doivent être pincées, et non par deux autres qui laisseraient en l'air un doigt intermédiaire.

Si, par exemple, j'ai à pincer ensemble ou consécutivement les deux notes *mi* et *sol*, je ne dois pas pincer le *mi* avec le pouce, et le *sol* avec le troisième doigt, parce que le second doigt se trouverait en l'air et à vuide; mais je dois les pincer avec le second doigt et le pouce, ou avec le second et le troisième, etc.

La raison de ce principe est sensible: le second doigt qui resterait en l'air, si j employais le pouce et le troisième doigt, serait perdu; de sorte que des trois premiers doigts je n'en aurais que deux de disponibles, au lieu qu'en employant le pouce et le second doigt, je puis me servir immediatement du troisième doigt, et j'ai ainsi trois doigts de disponibles, au lieu de deux.

Ce principe n'est sujet qu'a une seule exception dont je vais bientôt donner une exemple, et même on n'y déroge alors, comme on le verra, que pour mieux se conformer aux autres principes.

CINQUIÈME PRINCIPE.

Toutes les fois qu'un trait se compose d'une serie de passages semblables, pouvant tous être exécutés avec les mêmes doigts sur la même position de la main, il faut que le doigter du trait entier soit combiné de manière que tous les passages semblables soient exécutés dans le courant du trait avec les mêmes doigts.

La raison de ce principe est qu'il y a plus d'uniformité et par conséquent d'égalité dans l'exécution d'un trait, lorsque tous les passages semblables sont exécutés de la même manière, que lorsqu'ils sont exécutés d'une manière différente : or, l'égalité est une des conditions qui constituent essentiellement une belle exécution.

Développons à présent ces premiers principes par quelques exemples.

Le trait du N. 3 des exercices de seconde, Chap. IV, est une série de passages semblables, composés tous de trois notes: or, on voit d'abord dans cet exemple que, conformément au cinquième principe, tous les passages du trait ascendant, excepté le premier, sont doigtés de la même manière, 1, 2, 3; et tout ceux du trait descendant, excepté le premier, sont doigtés aussi de la même manière, 3, 1, 2.

On doit observer ensuite que dans le trait ascendant, il y a de distance en distance trois notes qui se suivent diatoniquement, savoir, *mi, fa, sol; fa, sol, la; sol, la, si,* etc.; et que, con

formément au quatrième principe, toutes ces notes, trois par trois, sont chiffrées du *doigter consécutif*, 3, 2, 1, en vertu duquel les doigts se suivent immédiatement.

Voilà donc le quatrième et le cinquième principes que j'ai établis, bien observés : néanmoins l'élève peut trouver une dérogation constante au quatrième principe, en ce que les deux dernieres notes de chaque triolet du trait ascendant, et les deux premières du trait descendant, qui se suivent immédiatement, sont néanmoins doigtées, les premières, 1, 3, et les secondes, 3, 1, de manière qu'il reste un doigt en l'air : mais avec un peu de réflexion, l'élève sentira qu'il y avait impossibilité de ne pas déroger cette fois au quatrième principe pour s'y conformer ensuite, et en même tems au cinquième dans le courant du trait : ceci prouve la difficulté qu'il y a d'établir sur cette matière des principes vraiment généraux, puisqu'il est forcément dans la nature des choses qu'ils se contredisent quelquefois les uns et les autres.

Cependant l'exception que j'observe ici peut cesser d'en être une en la fondant elle-même sur un nouveau principe que voici.

SIXIÈME PRINCIPE.

Toutes les fois que la main est forcée de changer de position, le doigter qui termine la position qu'on quitte, doit être combiné de manière que l'on ait la plus grande quantité de doigts disponibles pour le doigter de la position suivante.

En appliquant ce principe au même exemple que je viens de citer, on voit que la main s'élevant constamment à chaque triolet dans le trait ascendant, ou s'abaissant dans le trait descendant ; on voit, dis-je, qu'il y a ici changement de position de main a chaque triolet: or, le doigter indiqué est celui de tous qui donne le plus de facilité pour doigter convenablement chaque triolet, à mesure que le triolet suivant est exécuté. Ceci peut paraître un peu obscur ; mais la suite le rendra plus clair.

L'élève doit encore observer que si le premier triolet du trait descendant n'est pas doigté comme tous les autres qui lui sont semblables, c'est que, commençant le trait, je n'étais pas astreint, comme dans tous les autres triolets, à un doigter qui fût la suite nécéssaire d'un doigter précédent. Rien ne m'empêchait donc de me conformer entièrement pour le doigter de ce premier triolet, au quatrième principe; et c'est aussi ce que j'ai fait.

Si l'élève jette un coup d'oeil rapide sur tous mes exercices, il verra avec quelle attention je me suis toujours conformé au cinquième principe, à raison de l'importance que j'y attache : cependant il trouvera à cet égard, au trait descendant du N. 13 du Chapitre V, et à quelques autres de même nature, une difficulté qui l'embarrassera sans doute, et que je dois lever.

Voici d'abord le trait dont il est question, sans aucun doigter.



Il y a dans ce trait des passages semblables que j'ai indiqués par une barre placée au dessus,

qui sont tous composés de cinq notes se suivant diatoniquement : or, me dira l'élève, comment puis-je appliquer à ce passage le doigter consécutif prescrit par le quatrième principe, lorsque, me prescrivant de ne me servir que de quatre doigts, je trouve ici cinq notes se suivant diatoniquement ? Je ne puis répondre à cette question que par une discussion qui aura nécessairement quelque étendue, parce que j'ai à combattre ici l'opinion du plus redoutable de tous les adversaires, je ne dis pas à cause de ses admirables écrits qui le placent, malgré son sexe, à la tête de notre litterature actuelle (car quelque puissans que soient ses titres, ils sont etrangers au sujet que je traite), mais à cause de ceux qu'elle a acquis, comme étant la première personne qui ait eu une grande exécution sur la harpe, et comme ayant prouvé qu'elle en connait bien les principes, par le talent extraordinaire de l'élève qu'elle a formé.

Madame de Genlis insiste fortement, dans sa méthode, sur la *nécessité* d'employer le petit doigt des deux mains comme tous les autres, et elle va même jusqu'a dire que ce n'est qu'en les employant *qu'on jouera parfaitement de la harpe*. Je n'aurais jamais osé combattre une opinion d'un aussi grand poids que la sienne, si je n'avais pour moi l'assentiment de tous les grands-maîtres, et particulièrement de Mr. Marin et de Mr. Naderman, et si même Mr. Casimir, le propre élève de Mme. de Genlis, et dont l'exécution est si étonnante, ne se servait en général que du doigter ordinaire dans toutes les pièces, telles que celle de Cardon, composées pour l'instrument qu'il joue habituellement, en n'employant que rarement le petit doigt, et seulement dans des passages écrits exprès pour cela. Je vais donc émettre franchement mon opinion à cet égard

Je dois d'abord rappeler ici les raisonnemens que j'ai faits au commencement de ce chapitre, et que j'ai fondés sur la structure même de la main. Je crois en effet avoir prouvé que l'emploi des deux petits doigts, fait partie intégrante du doigter du piano, à raison de ses deux claviers, tandis qu'à raison du clavier unique de la harpe, cet emploi est au moins inutile pour cet instrument. On ne peut donc établir, ainsi que l'a fait madame de Genlis, aucune analogie entre deux instrumens d'une nature si différente, ni rien conclure du doigter de l'un pour le doigter de l'autre.

Madame de Genlis ne peut disconvenir, ce me semble, que les quatre premiers doigts de chaque main ne suffisent pour embrasser tels intervalles qui peuvent se trouver dans les compositions musicales : si cela est, pourquoi compliquer le doigter en employant cinq doigts, lorsque quatre suffisent ? Or, on est forcé de convenir que quatre doigts de chaque main suffisent en effet, puisque Mr. Marin en n'en employant pas davantage, exécute, même à la première vue, toute la musique composée pour le piano

Je conviendrai cependant, de mon côté, qu'il y a un cas où le petit doigt parait devoir être employé : ce cas est précisément celui de notre exemple actuel. On pourrait donc, en se conformant a l'opinion de madame de Genlis, doigter ainsi le trait ci-dessus.

2 3 2 1 2 3 + 5 + 1 2 3 + 5 + 1 2 3 + 5 + 1 2 3 + 5 + 1 2 3 + 5 + 1 2 3 + 5 + 1 2 3 + 5 + 1 2 3

Mais j'en appelle à tous les joueurs de harpe : sera-t-il possible, en pinçant avec le petit doigt et

le quatrieme doigt, les trois notes consécutives, *re, ut, re*, de la premiere mesure, *ut, si, ut*; *si, la, si*, de la seconde, etc. de les pincer en employant deux doigts de si inégales grandeurs, avec la même force et la même netteté qu en y employant le quatrième et le troisieme doigts dont les longueurs sont presque égales ? Ne faut-il pas en outre, pour *accrocher* la corde avec le petit doigt (seule maniere d'en tirer du son); ne faut-il pas, dis-je (ce petit doigt étant plus court de près d'un pouce que le quatrième) contourner la main du côté de la colonne, en la dérangeant ainsi de la situation arrondie qu'elle doit avoir? Si, d'un côté, on peut se dispenser de contourner ainsi la main en employant le petit doigt pour qu'il puisse tirer du son de la corde, et si, d'un autre côté, on peut s'en dispenser entièrement, en exécutant le trait d'une autre manière, cette autre manière ne doit elle pas être préférée, comme évitant un mouvement inutile et dès-lors nuisible, conformément au premier principe, parce qu'il rallentit nécessairement l'exécution? Or, cette autre manière d'exécuter le trait, existe, et c'est celle à laquelle j'ai cru devoir me fixer.

Voici donc l'explication du doigter chiffré dans l'exercice 13. du Chapitre V, comme il suit:



On voit deux fois dans chaque mesure, sur les deux notes qui se suivent diatoniquement, le chiffre 1, avec une accolade au-dessus : cette accolade veut dire que les deux notes consécutives doivent en effet être pincées avec le même doigt qui est le pouce; mais qu'en pincant la première aussi ferme que possible, il ne faut pas néanmoins détacher le doigt, comme on le fait dans tous les autres cas, mais le glisser immédiatement sur la seconde note au-dessus, qu'on pince alors de la manière ordinaire, en détachant le pouce après avoir tiré le son.

Voila ce qu'on appelle *glisser le pouce*; et on ne détache point la première note, parce qu'en la détachant, le pouce s'écarterait du clavier sur lequel il faudrait qu'il revînt immédiatement pour pincer la seconde note; ce qui ferait un mouvement perdu, nuisible à l'exécution, et qu'on évite en glissant le pouce la première fois, au lieu de le détacher.

Si les cinq notes montaient diatoniquement au lieu de descendre, le doigter serait renversé, ét ce serait alors le quatrième doigt qu'il faudrait glisser de la première des cinq notes à la seconde, pour faire ensuite les quatre notes restantes par le doigter consécutif, c'est-à-dire, par le quatrième, le troisième, le deuxième doigts, et le pouce.

On voit des exemples de cette manière de glisser le quatrième doigt, dans les numéros 2 et 3 des exercices de quintes, Chapitre VII.

Il résulte de cette explication, que c'est pour gagner un doigt qu'on glisse le pouce en descendant, et le quatrième doigt en montant. Il faut donc établir comme principe, *qu'il n'y a jamais que le pouce et le quatrième doigt qui doivent être glissés, et que le cas où ils doivent l'être, est lorsque, ayant à faire entendre cinq notes descendantes ou montantes, on a besoin de gagner un doigt.*

Cependant il y a un de ces deux doigts que je glisse très-souvent, dans les morceaux d'expression sur tout, *c'est le pouce*, parce que la première des deux notes qui est glissée, a un son bien plus

moëlleux et plus lié que si je détachais les deux notes.

Je sais que quelques artistes m'en font un reproche; mais s'ils avaient étudié comme moi la nature de l'instrument, ils conviendraient que s'ils daignent trouver quelquefois du brillant et de l'expression dans mon jeu, je le dois en grande partie au doigter qu'ils ne blâment que parce qu'ils n'en connaissent pas les avantages: au reste, ces avantages seront mieux développés dans la pratique des exercices, et je conseille, en attendant, aux élèves de bien s'étudier à ce genre de doigter, qui leur donnera en même tems beaucoup de facilité pour jouer toute la musique de piano

SEPTIÈME PRINCIPE.

Revenons à présent aux quatrième et cinquième principes. On voit, en parcourant les exercices de gammes, Chapitre III, combien, en les doigtant, je reste constamment fidèle à ces deux principes. Ici toutes les successions de notes sont diatoniques, et en conséquence les traits les plus étendus, tels que ceux des numéros 7, 8, 9 et 10, sont divisés de quatre en quatre notes, pour leur appliquer constamment le doigter consécutif 4, 3, 2, 1, ou 1, 2, 3, 4. Or, j'ai à donner ici à l'élève des instructions très-importantes

Lorsque je doigte ainsi la gamme :



il est évident qu'après avoir frappé les quatre premières notes par le doigter consécutif, 4, 3, 2, 1, je ne puis pincer les quatre dernières notes par le même doigter consécutif, sans changer la main de position: or, si je la changeois brusquement en attendant que les quatre premières notes eussent été pincées, il serait presque impossible qu'on ne sentît point l'intervalle que j'ai marqué par une croix; d'où il résulterait que le *la* ne serait point lié au *si* comme toutes les autres notes, ce qui serait choquant à l'oreille; car il faut, pour que la gamme soit bien faite, que les huit notes qui la composent soient toutes bien égales, sans qu'on puisse se douter, si on ne le voyait pas, du saut de la main. Voici donc comment on y parvient : c'est en préparant de très-bonne heure le changement de position de la main, et en passant à cet effet le quatrième doigt par dessous les autres doigts aussi-tôt qu'il a pincé le *mi* d'en bas, et en le faisant très-immédiatement suivre de tous les autres doigts aussi tôt qu'ils ont pincé leurs notes respectives, de maniere que tous les doigts passant ainsi successivement et très-rapidement sous le pouce, le quatrième doigt se trouve déjà sur le *si* de la seconde position presque dans le tems où le pouce est encore sur le *la*; et qu'aussi-tôt que le pouce a pincé le *la*, les trois autres doigts se trouvent déjà à leur place sur la seconde partie de la gamme.

On suit le même procédé, mais en les renversant, dans la gamme descendante. (*Voy. le N. 3 des exercices des gammes*). Ainsi tandis que dans la gamme ascendante, le quatrième doigt, et ensuite le troisième et le deuxième, passent par dessous le pouce, on fait le contraire dans la gamme

descendante, en faisant passer le pouce, et ensuite le deuxième et le troisième doigt par dessus le quatrième : cette manière de passer ainsi, ou tous les doigts par dessous le pouce dans les traits ascendans, ou par dessus le quatrieme doigt dans les traits descendans, est ce qui constitue essentiellement un bon doigter, et il a lieu toutes les fois que la main change de position, apres avoir pincé trois notes seulement ou même deux, comme après en avoir pincé quatre.

Règle générale :

Dans tous changement de position de la main, le doigt le plus élevé si la main descend, ou le plus bas si la main monte, doit se diriger, aussi-tôt qu'il a pincé la corde, vers la nouvelle corde qu'il doit pincer, en passant par dessus les autres doigts si la main descend, et par dessous si elle monte.

C'est precisément parce que le saut de la main est plus difficile dans l'exécution d'une gamme que dans celle de tout autre trait, que j'ai fait des gammes dans le premier chapitre des exercices. L'élève ne peut donc trop étudier les exercices des gammes avant tous les autres, en ayant attention sur-tout de tenir toujours le pouce très-élevé, pour avoir plus de facilité à passer les doigts sous le pouce dans la gamme ascendante, et le pouce par dessus les doigts dans la gamme descendante.

Ici s'arrête la série des principes généraux que l'on peut établir sur le doigter. Il me reste sans doute bien d'autres préceptes à indiquer; mais comme ils ne sont que la suite des sept principes généraux que je viens d'établir, je renvoie à cet égard aux exercices, que je ferai toujours précéder de toutes les instructions que je jugerai nécessaires pour faciliter leur exécution.

Je termine ce second chapitre par quelques instructions générales que je ne saurais trop exhorter l'élève à ne jamais perdre de vue; c'est de commencer tous les exercices, et particulierement les gammes, très-lentement, en observant de mettre toujours un intervalle bien égal entre toutes les notes de même valeur, qui composent un trait, quelqu'étendu qu'il soit, et de n'accélérer le mouvement que peu à peu, et jamais avant d'être bien certain de cette parfaite égalité, tant dans la durée des intervalles, que dans l'intensité du son, qui constitue seule une exécution pure et brillante.

Il est encore essentiel qu'il n'intervertisse pas l'ordre des exercices, et qu'en conséquence il ne passe jamais à un exercice, qu'il n'exécute bien nettement celui qui précède.

Je ne fais qu'une seule exception à cet égard : comme la cadence est très-difficile à bien faire sur la harpe, il convient que l'élève s'y exerce tous les jours, à partir de celui où il commencera à mettre les mains sur la harpe. Il faut en conséquence qu'il cherche dans cette première partie le chapitre où j'indique la manière de l'exécuter.

Enfin, à mesure que l'élève ira en avant; en étudiant de nouveaux exercices, il convient qu'il repasse souvent, et au moins deux fois par semaine, tous les exercices qu'il aura antérieurement appris à bien faire, pour se les conserver dans les doigts, et se les rendre bien familiers.

CHAPITRE III

EXERCICES DE GAMMES.

Avant de procéder à cette première étude, je ne saurais trop exhorter l'élève à relire avec attention tout ce que j'ai dit sur ce sujet au chapitre II, dans l'explication détaillée du septième principe général: c'est de la parfaite observation de tous les exercices du présent chapitre III, que dépend essentiellement une exécution sûre et brillante sur la harpe.

Il faut d'abord se bien exercer sur le passage de tous les doigts par dessous le pouce dans les gammes montantes, et par dessus le quatrième doigt dans les gammes descendantes, de manière 1° que l'oreille ne puisse pas sentir un intervalle plus marqué entre la quatrième et la cinquième note, dans les gammes simples; entre la douzième et la treizième, dans les gammes triples, qu'entre toutes les autres notes; 2° et que les quatre premières notes étant pincées, les quatre doigts se trouvent placés ensemble, et presqu'à la fois sur les quatre notes suivantes.

Je préviens en outre ici, une fois pour toutes (et que l'élève ne perde jamais de vue ce précepte), que lorsque le même passage est écrit pour la main gauche comme pour la main droite, toutes les notes de la basse doivent être frappées identiquement avec celles du dessus.

Comme tout le monde est moins adroit de la main gauche que de la main droite, il est essentiel de ne jamais mettre les deux mains ensemble que lorsqu'on sera sûr de leur parfaite égalité: il faut donc les exercer séparément jusqu'à ce que les traits se fassent également bien des deux mains, et ce sera seulement alors qu'il faudra les mettre ensemble; autrement la main gauche retarderait la main droite, et l'élève courerait le risque de ne jamais acquérir l'égalité et la netteté dans son jeu.

Exercices de Gammes.

Gammes d'une octave, en montant et descendant.

Exercice 1.er

Main droite

Main gauche

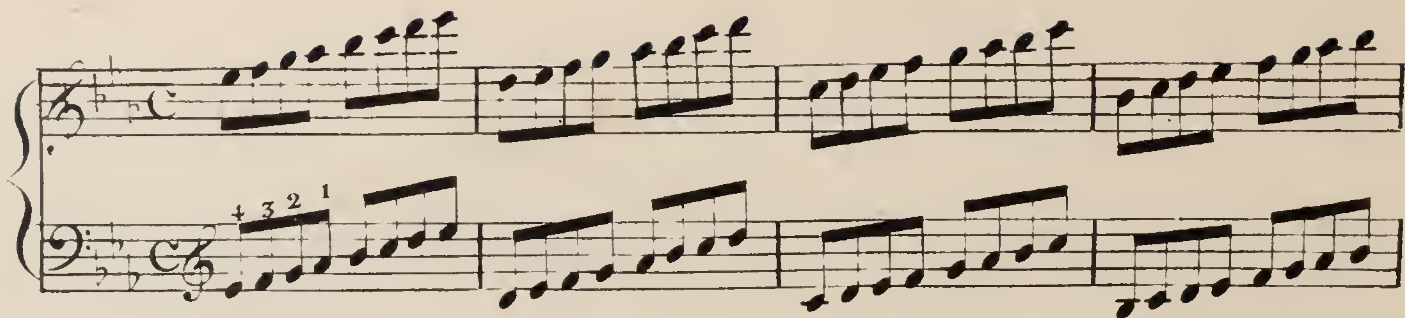
Gamme de deux octaves, en montant et descendant.

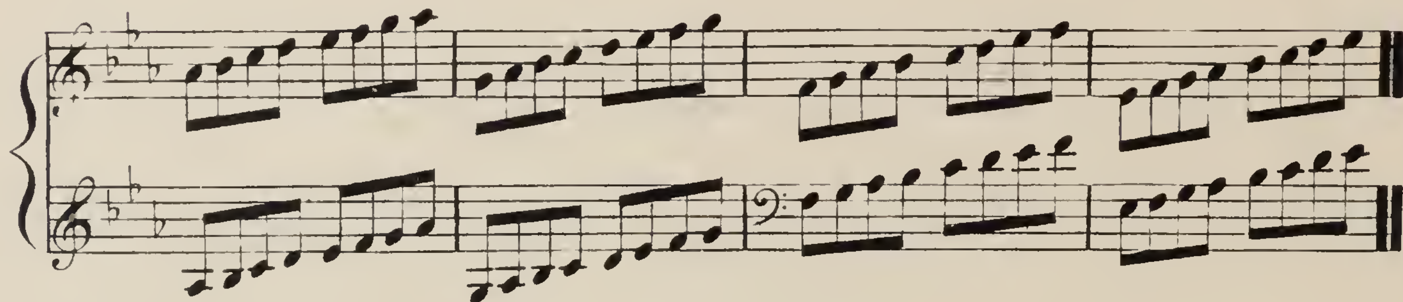
Ex. 2.

Gammes d'une octave, en montant et descendant diatoniquement.

Ex. 3.

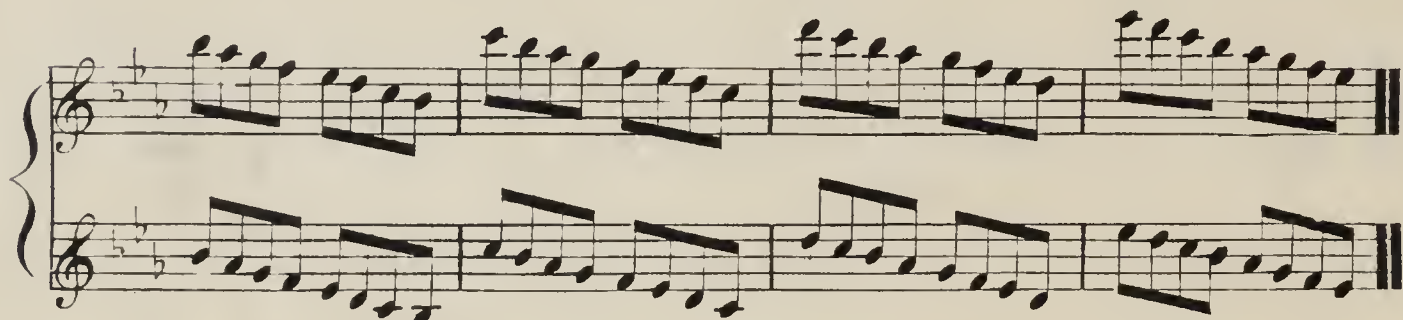
Ex. 4.



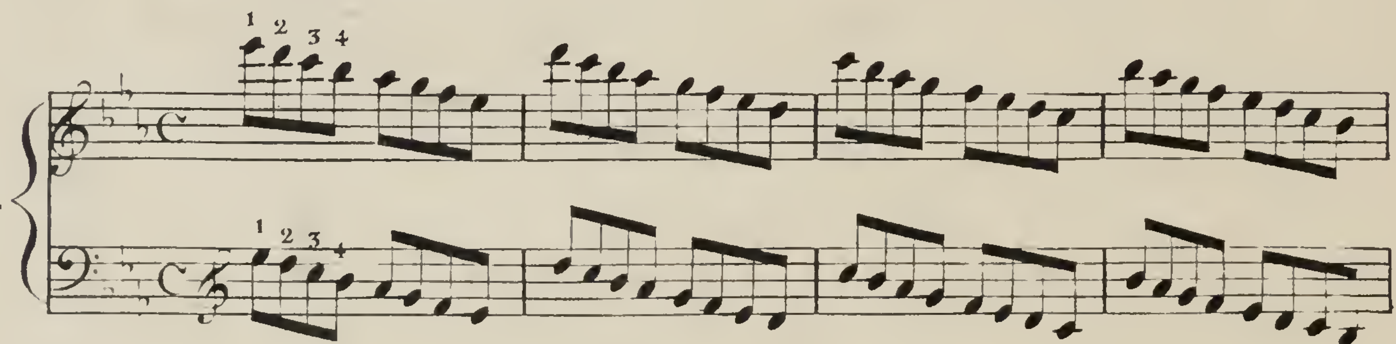


Ex. 5.





Ex. 6.





Différentes Gammes.

Ex 7.

Ex 8.

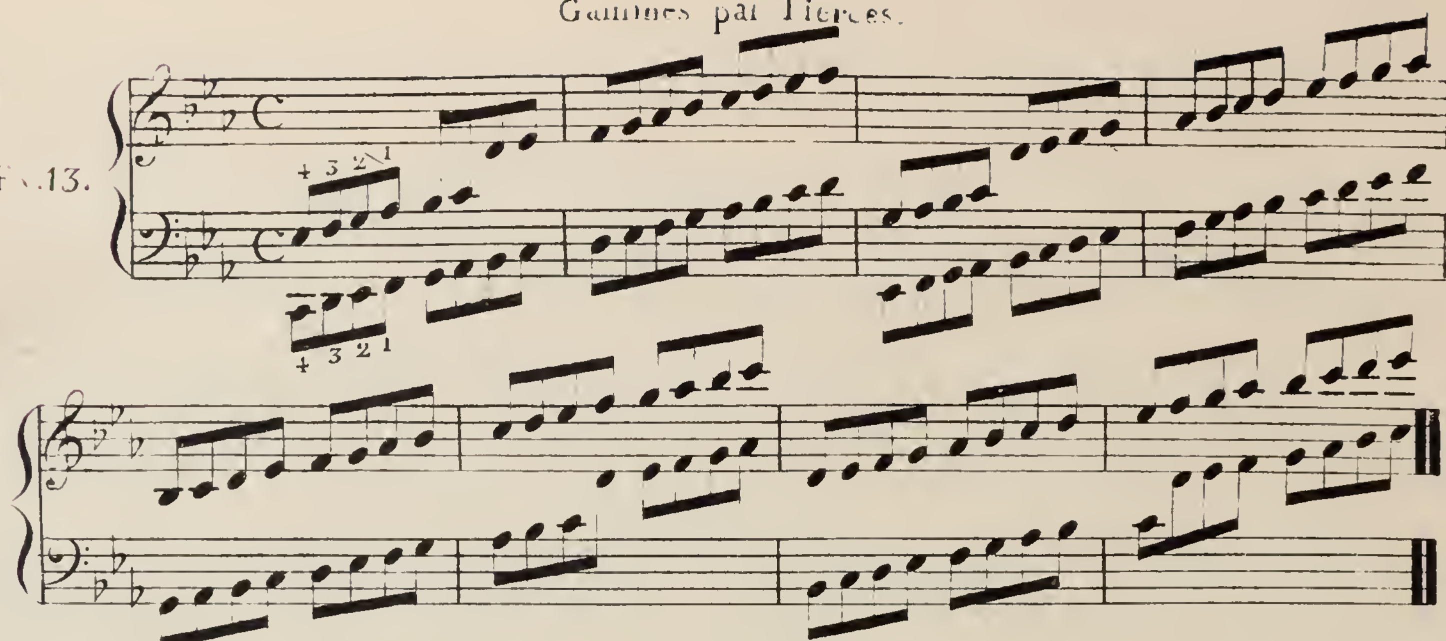
Ex 9.

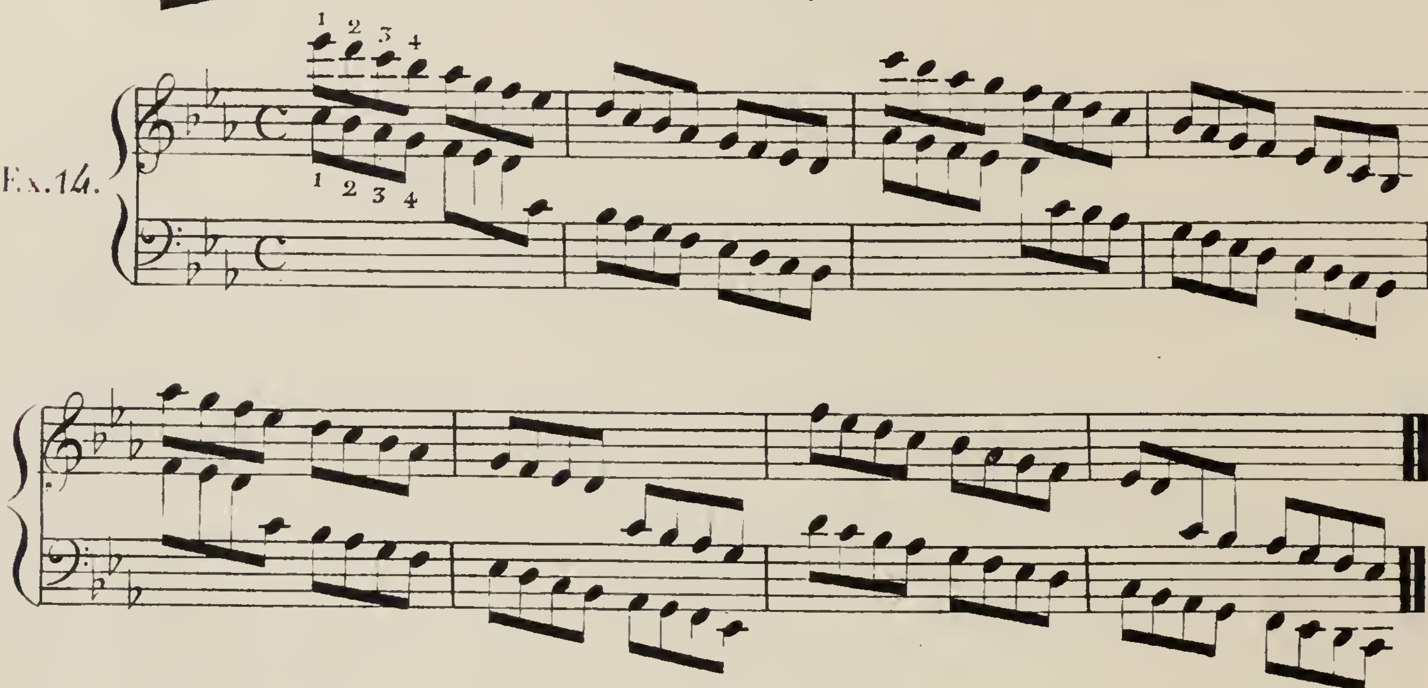
Différentes Gammes.

Ex 10.

Ex 11.

Ex 12.





Gammes ou il faut glisser le quatrième doigt et le pouce.

J'indique dans l'exercice 15 qu'il faut glisser le quatrième doigt sur les deux premières notes de chaque Gamme ascendante, et le pouce sur les deux premières notes de chaque Gamme descendante. L'élève doit se rappeller ici ce que j'ai dit dans toutes les explications qui précedent le septième principe. C'est pour gagner un doigt qu'on glisse le pouce ou le quatrième doigt, afin d'avoir la main entièrement libre lorsque la gamme est finie, pour commencer la gamme suivante, savoir, avec le quatrième doigt si elle est ascendante, ou avec le pouce si elle est descendante.

Il y a cependant des cas ou l'on commence le trait ascendant avec le troisième doigt, comme dans les exercices 16 et 17, ou même avec le second doigt comme dans l'exercice 18 du présent chapitre; mais cette exception rentre dans la règle; elle n'a lieu qu'afin de commencer le trait suivant, qui est descendant, avec le pouce, car c'est toujours par lui, sans aucune exception, qu'on doit commencer les traits descendants.

Il ne me reste plus qu'une observation très essentielle à faire sur la manière de glisser le doigt. Il faut que la note sur laquelle le doigt est glissé soit cependant tirée assez ferme pour rendre identiquement autant de son que toutes les autres notes, et que la main conserve bien la position indiquée dans le 1er chapitre, sans faire aucun mouvement.

19

Ex.15.

Gammes commençant par le troisième doigt.

Ex. 16.

Ex. 17.

Gamme commençant par le second doigt.

Ex. 18.

CHAPITRE IV.

Exercices de Secondes.

Exercice 1er

Ex. 2.

Ex. 3.

Ex. 4.

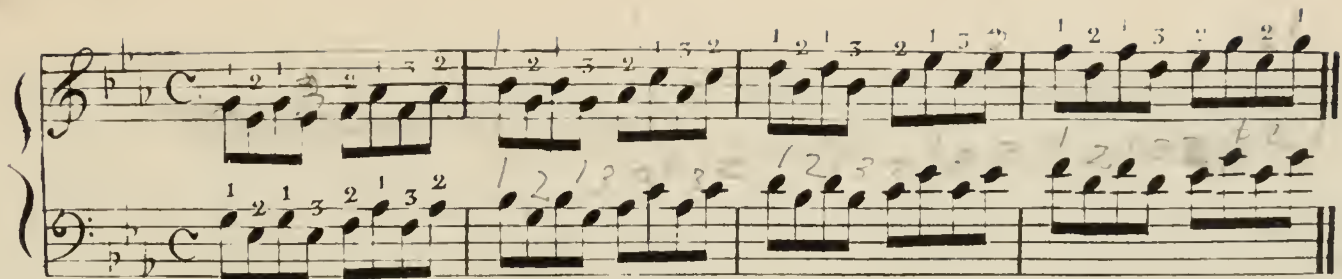
CHAPITRE V.

Exercices de Tierces.

Exercice 1er

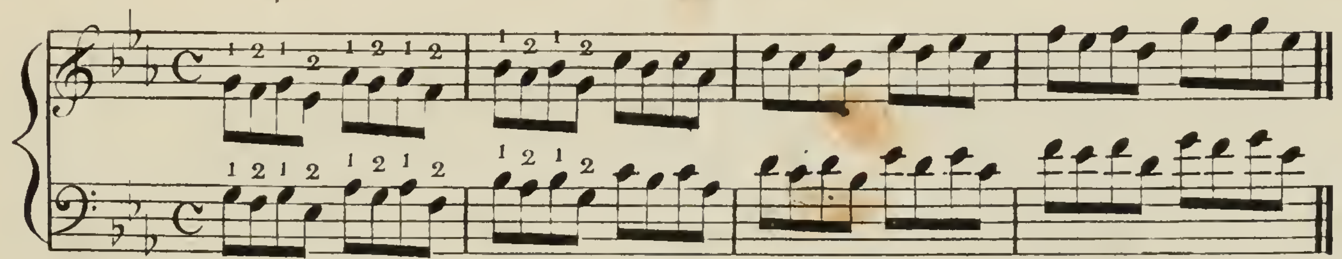
Ex. 2

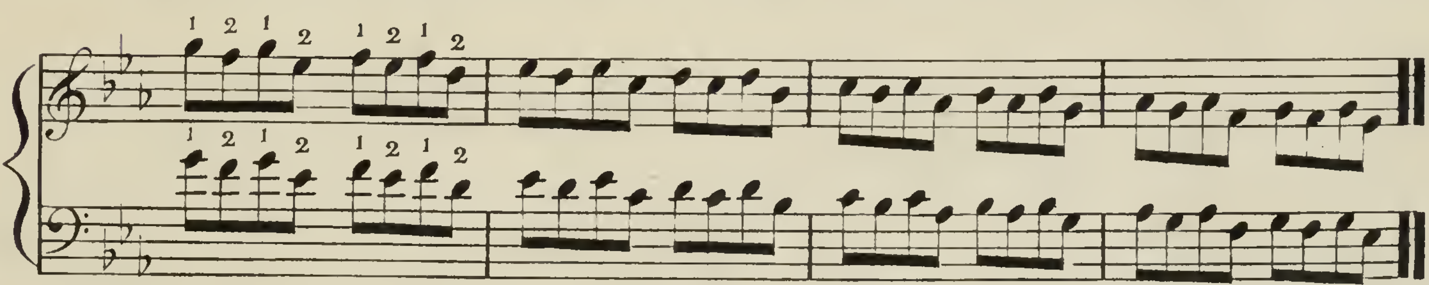
Ex. 3



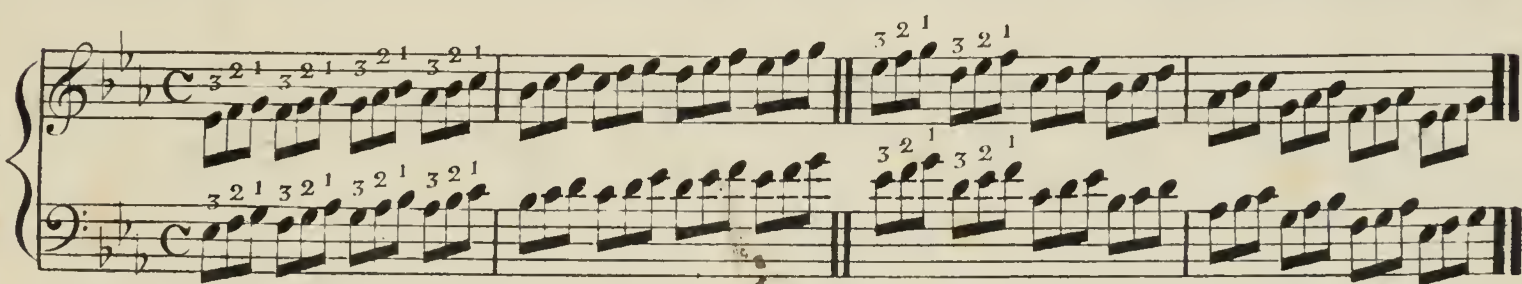


Ex. 4





Ex. 5



Ex. 6



Ex. 7



Ex 8

Ex 9.

Ex 10

Quand la première des trois est longue comme dans l'exercice II on doigte ce passage ainsi.

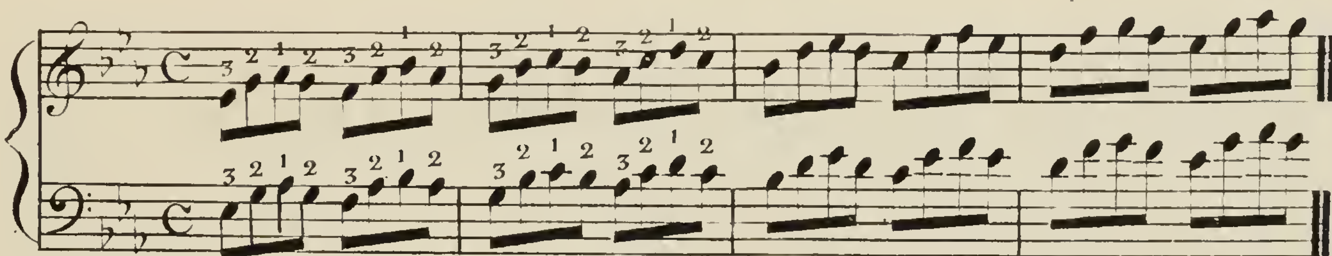
Ex.11

Ex 12.

Ex 13



Ex. 14.



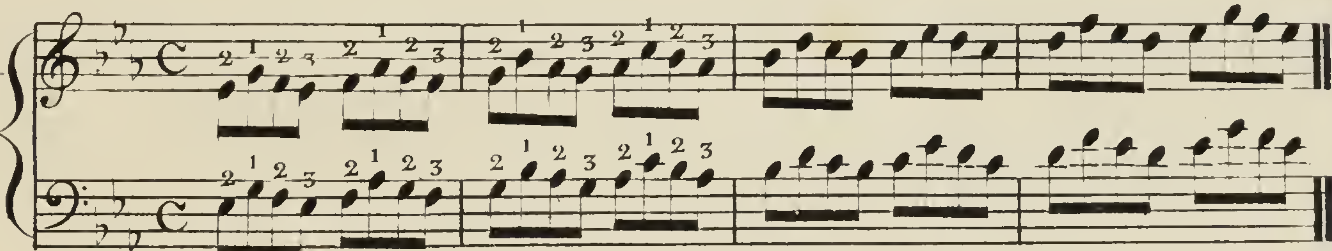


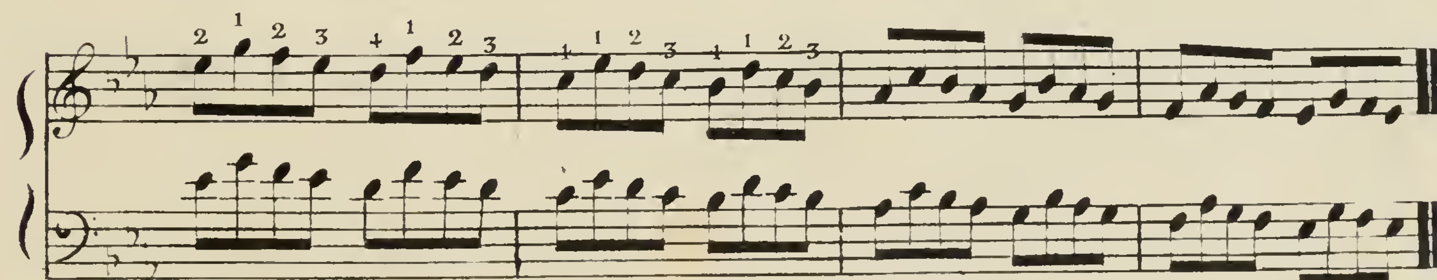
Ex. 15.



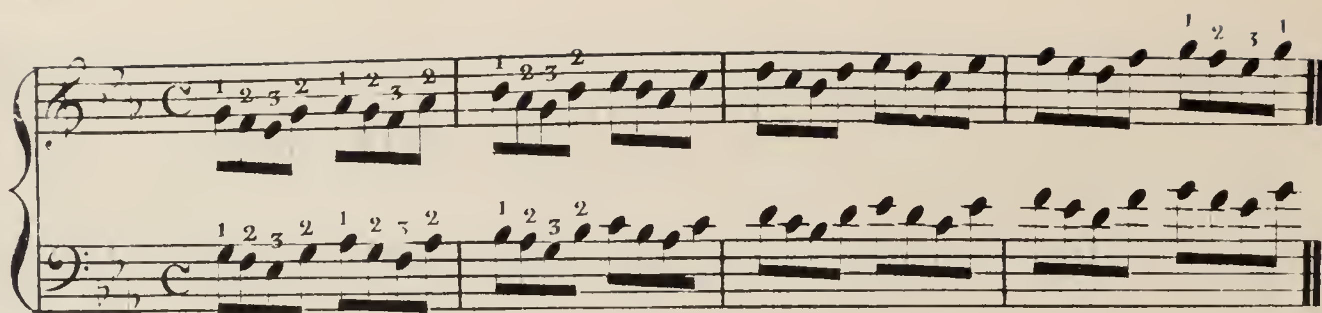


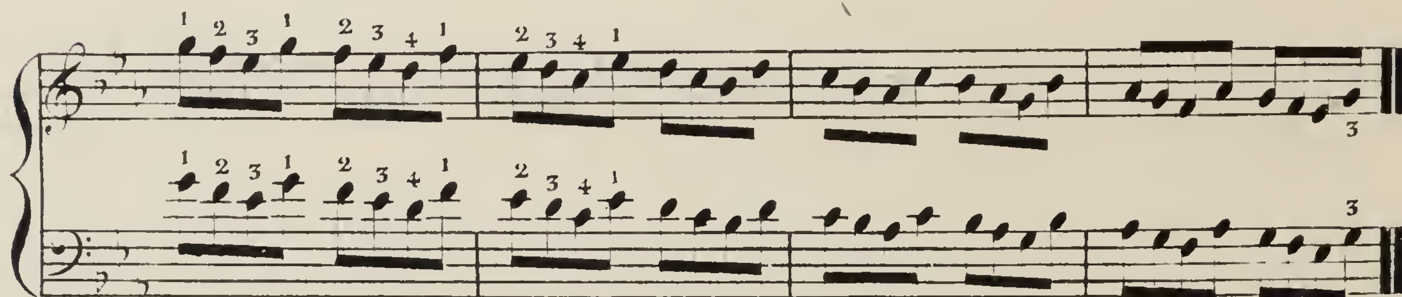
Ex. 16.



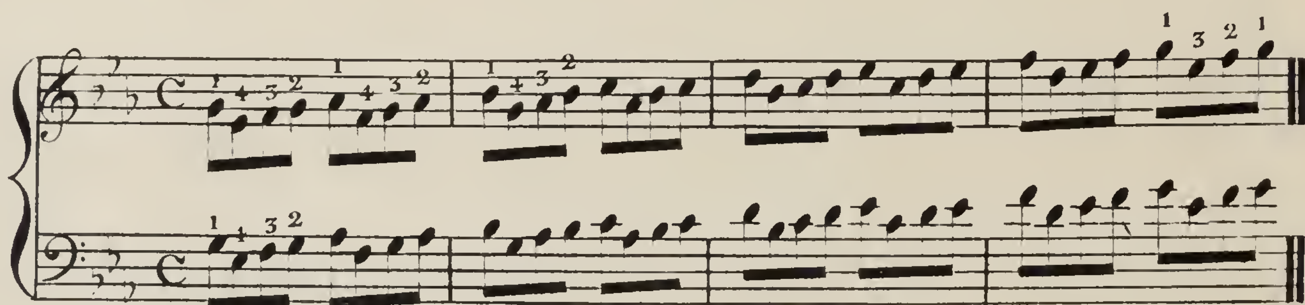


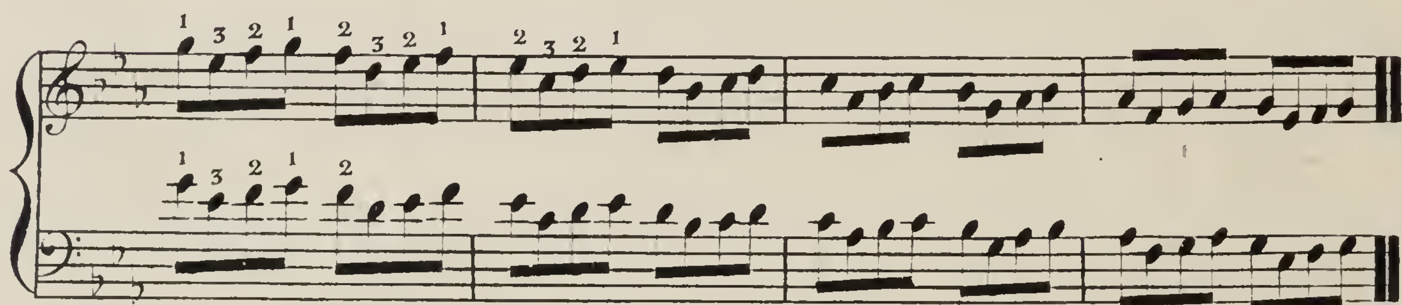
Ex 17.



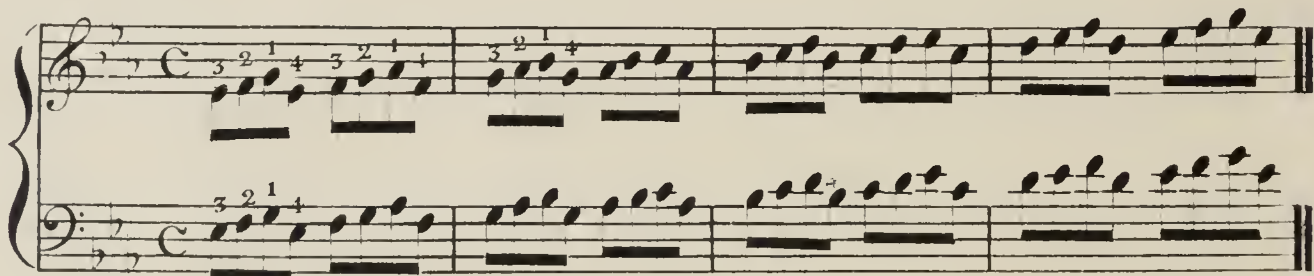


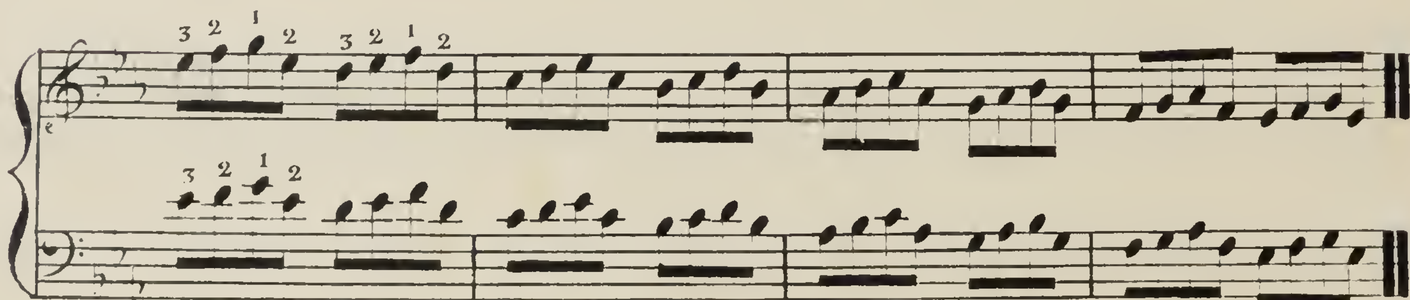
Ex 18.





Ex. 19.





20.

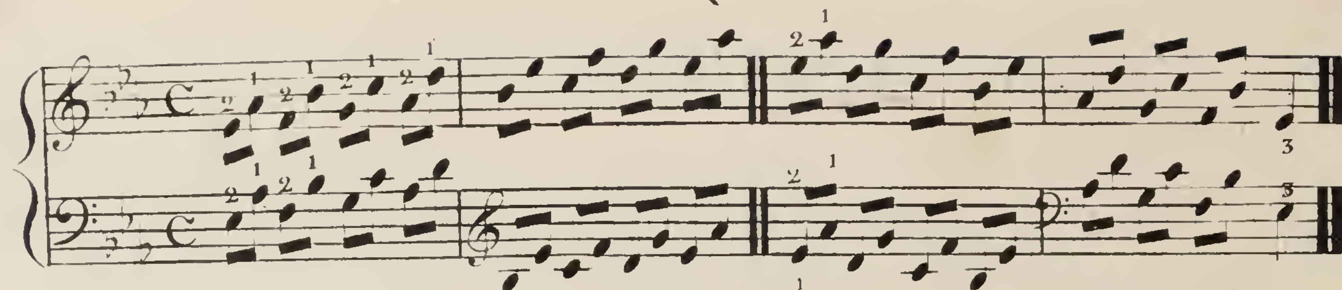
Ex 21.

Ex 22

CHAPITRE VI.

Exercices de Quartes.

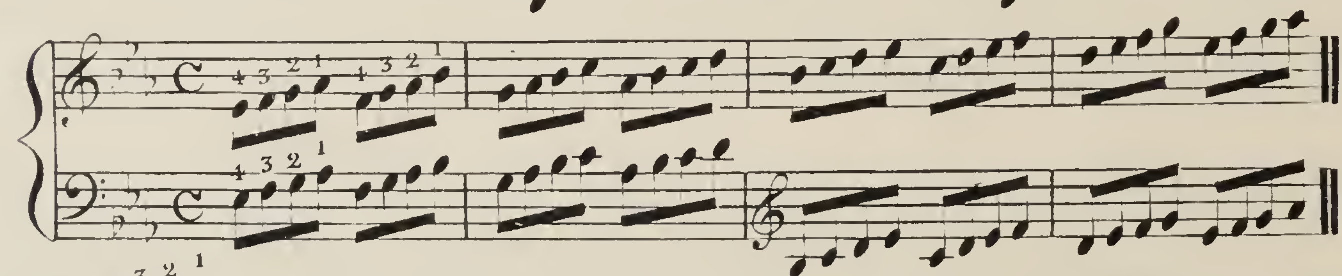
Exercice 1er

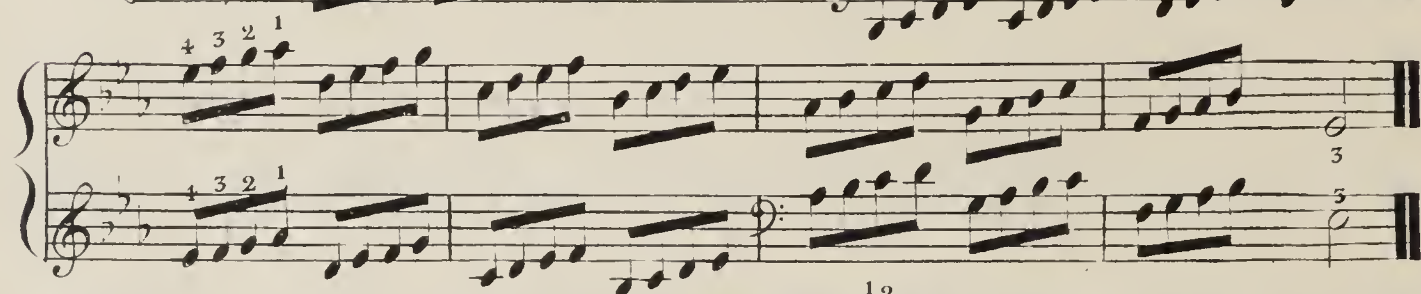


Ex. 2.

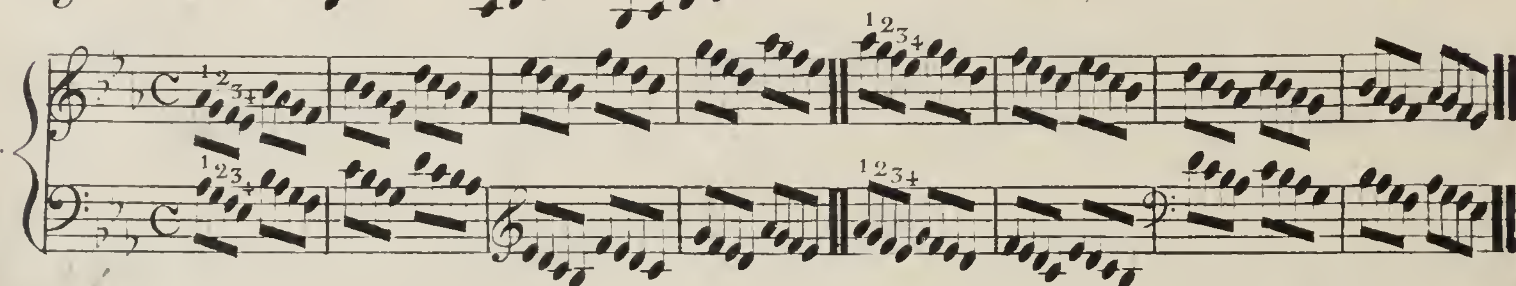


Ex. 3.

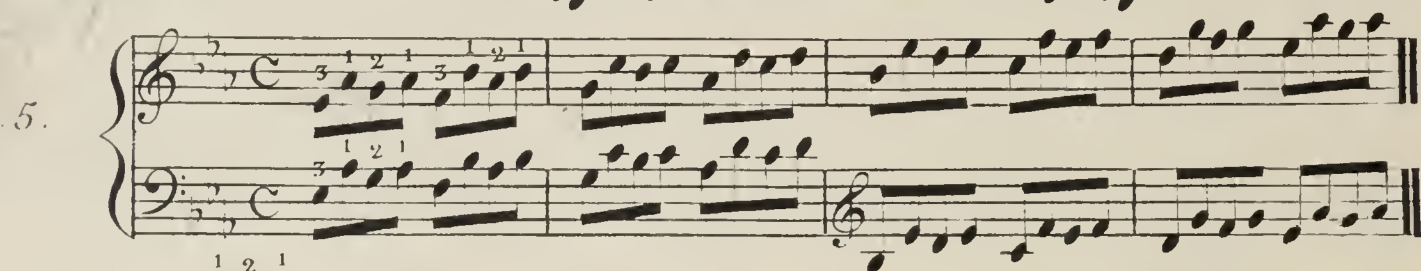


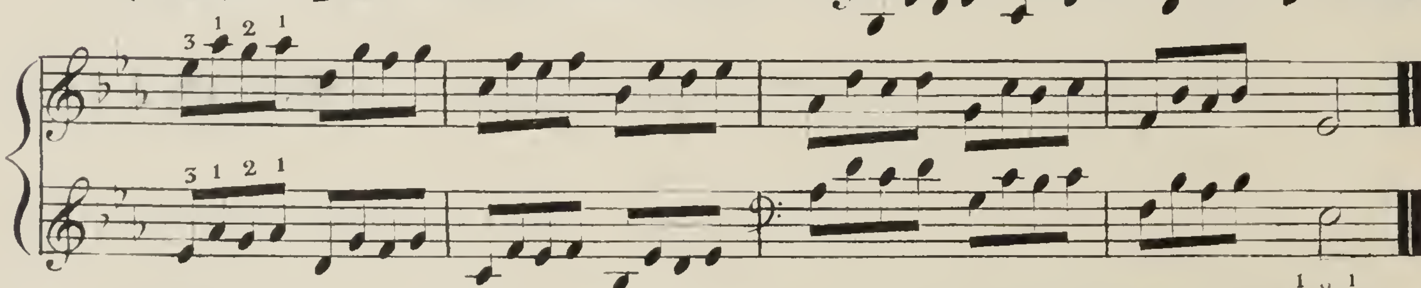


Ex. 4.

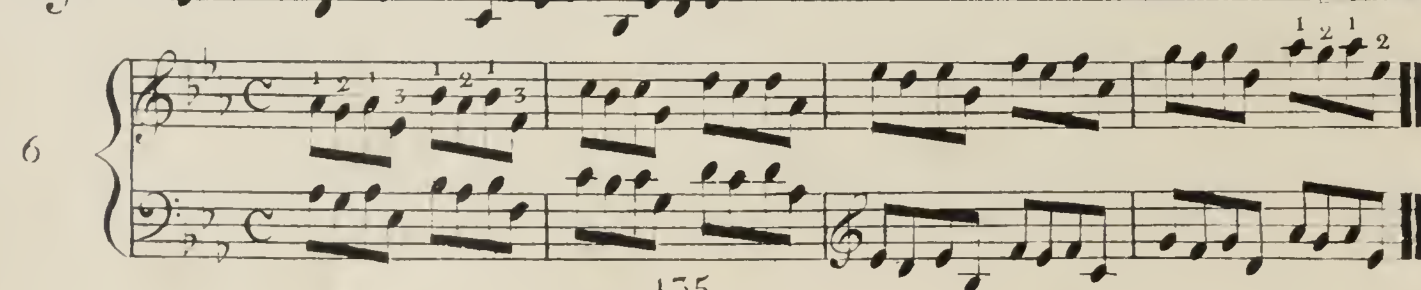


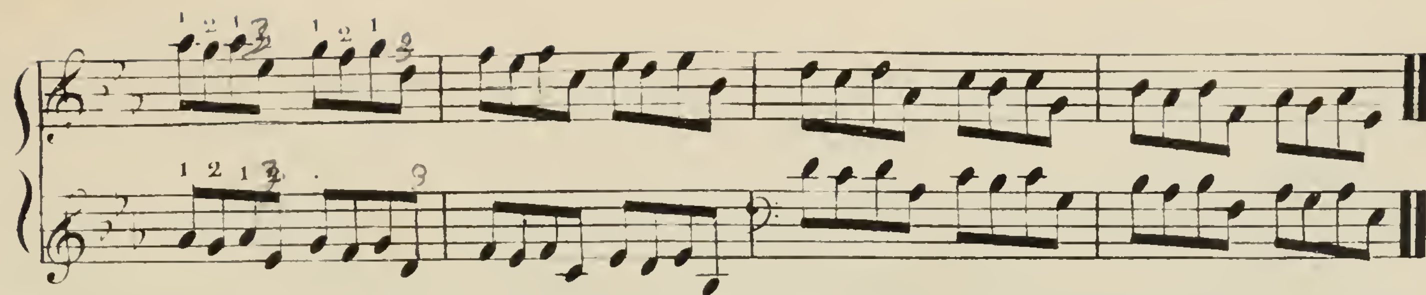
Ex. 5.

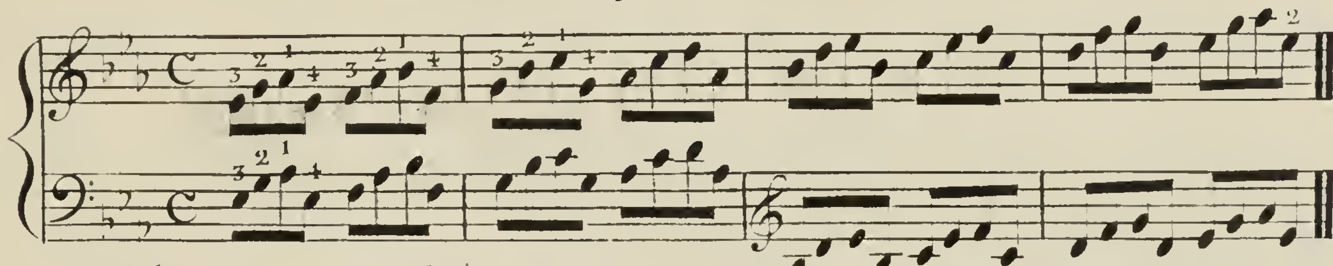


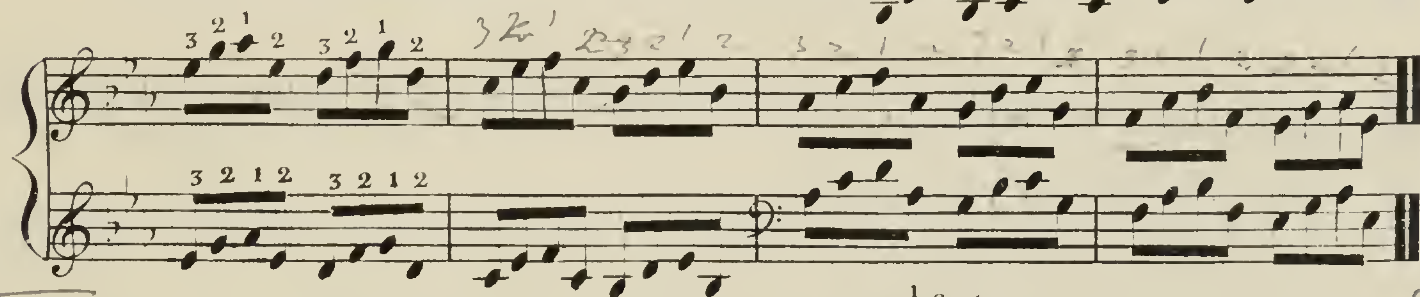


Ex. 6

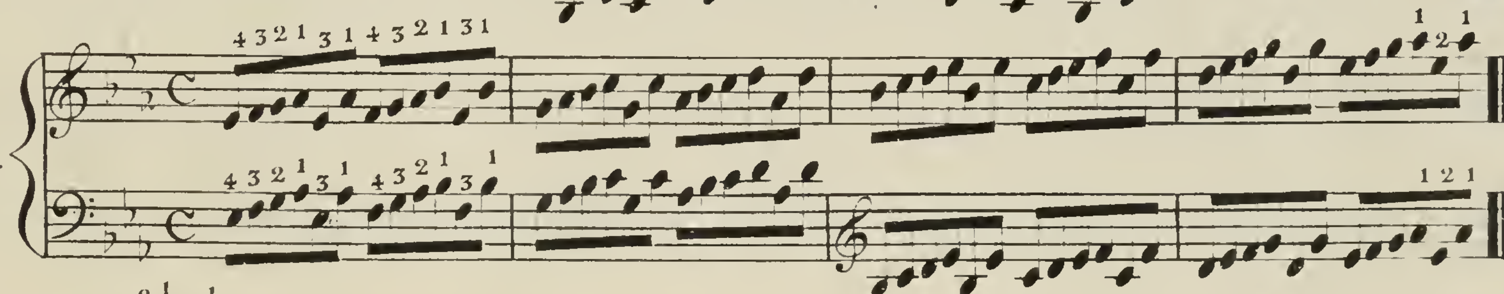


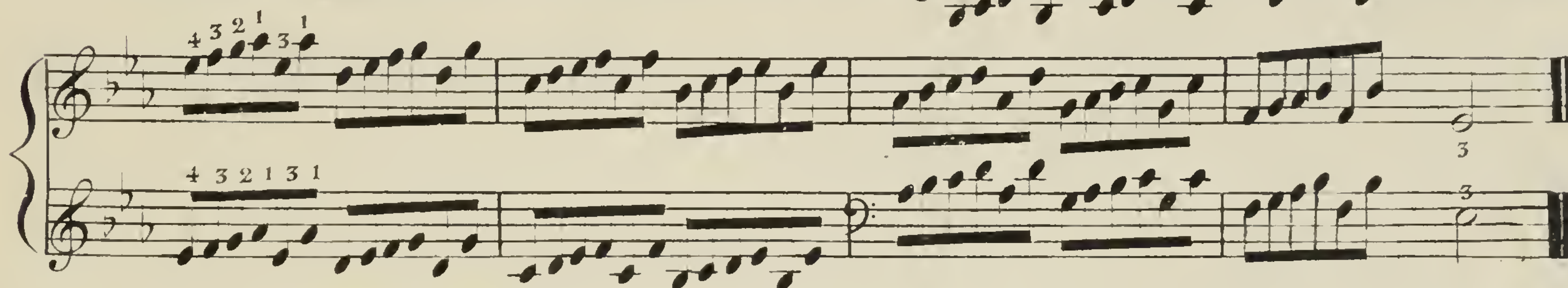


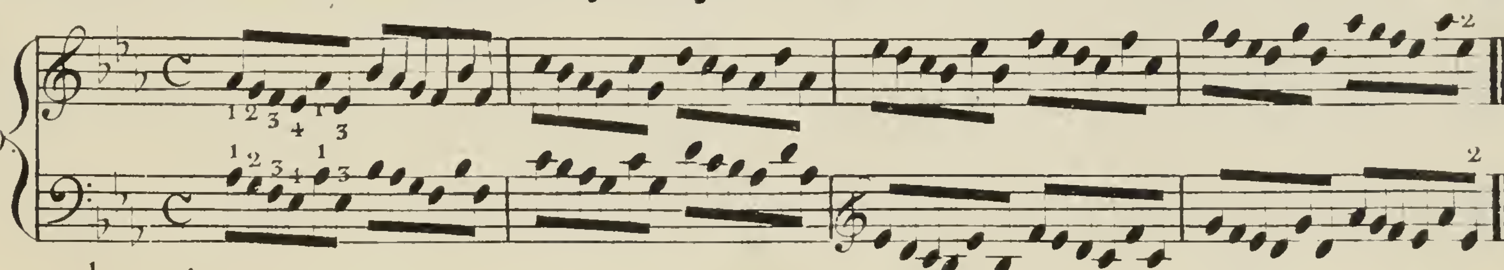

Ex. 7.

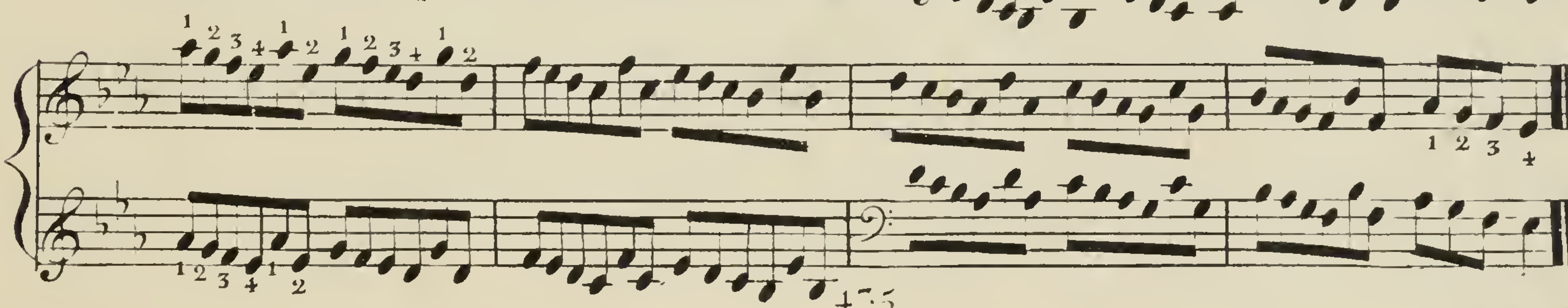



Ex. 8.


Ex. 9.




Ex. 10.



CHAPITRE VII

Exercices de Quintes

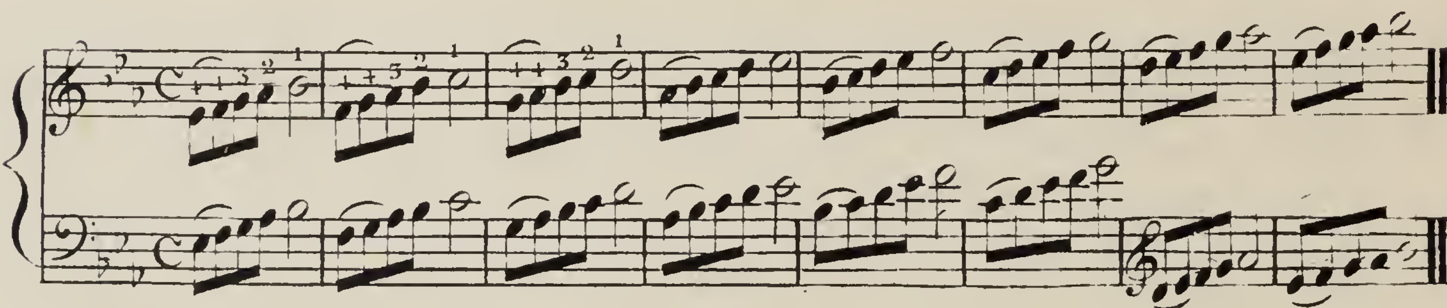
Exercice 1er

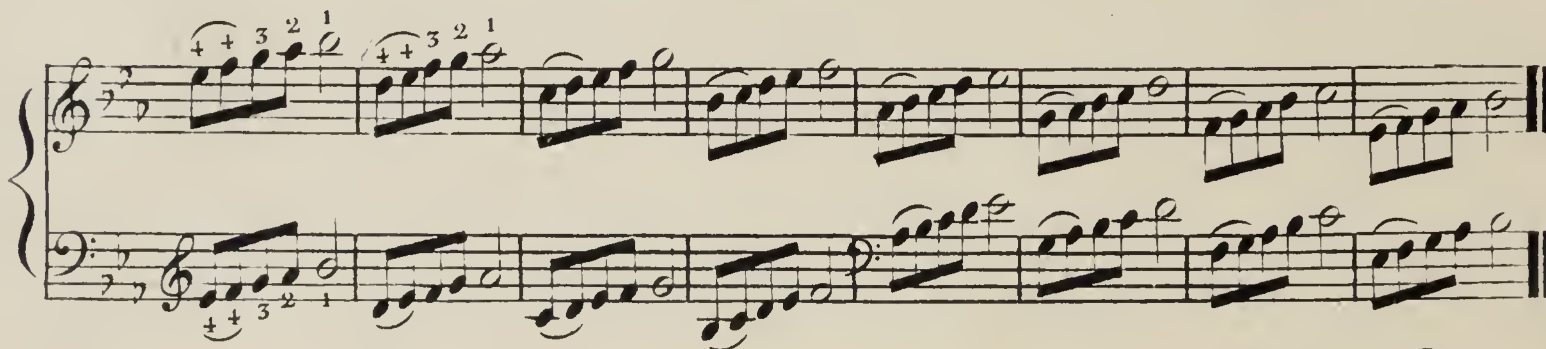


Ex 2

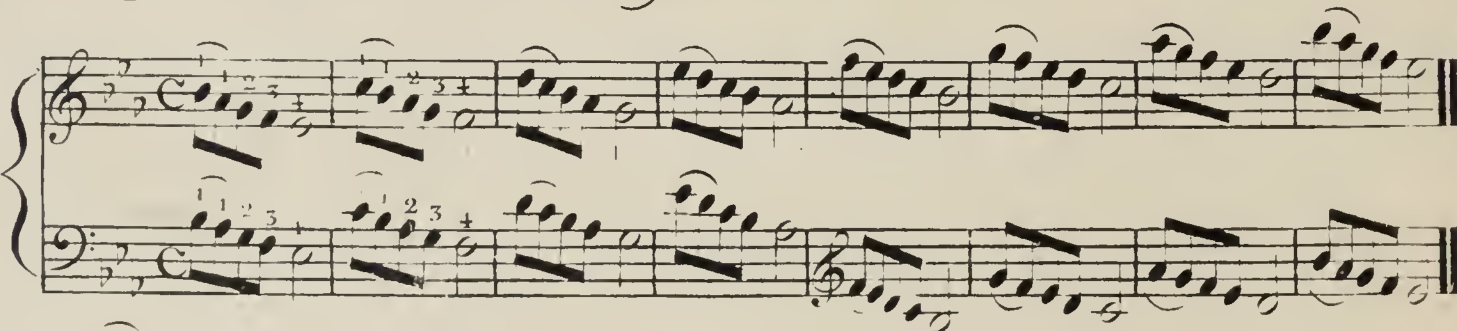


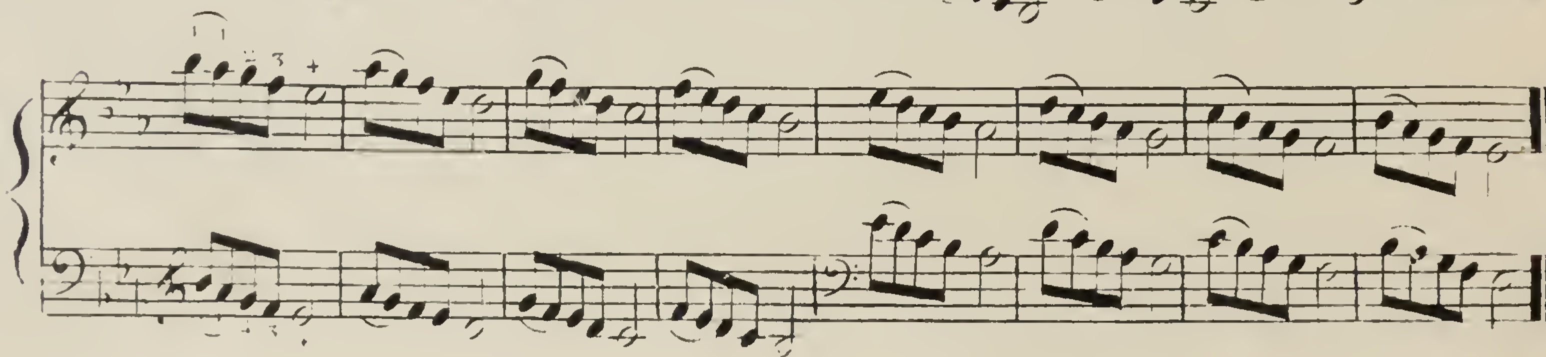
Ex 3





Ex 4





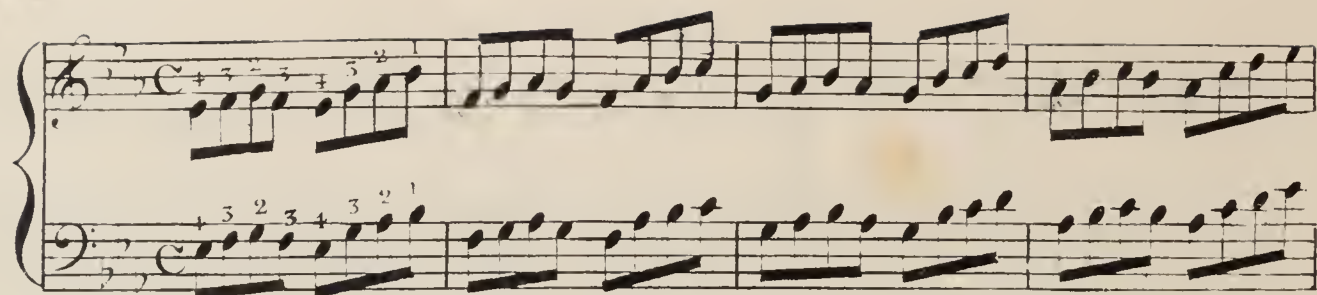
July 18

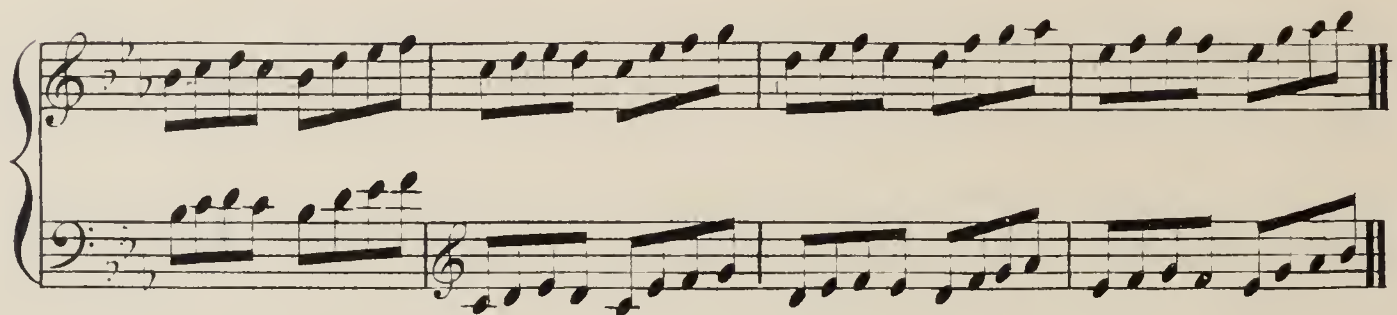
Ex. 5

Ex. 6.

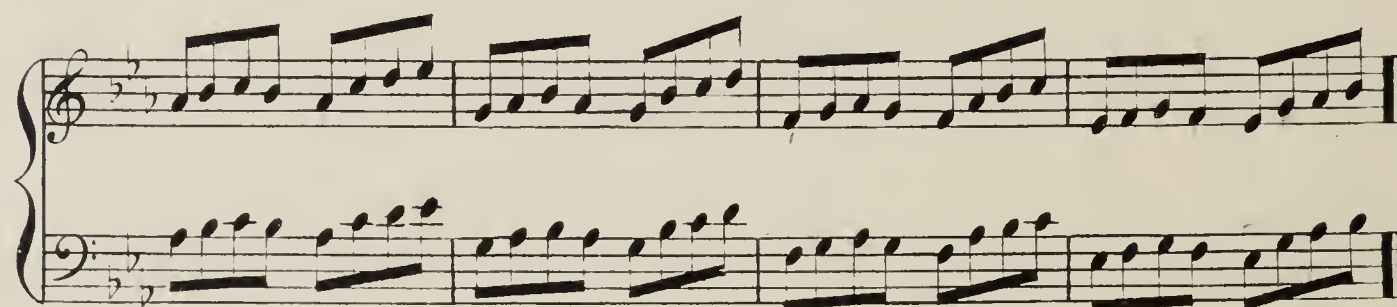
July 10

Ex. 7.









Ex. 8.





Ex. 9.

Ex. 10.

CHAPITRE VIII.

Exercices de Sixtes.

Exercice 1er

Ex 2

Ex 3

Ex 4

Ex 5

Ex 6

Ex 7

Ex 8

Ex 9

Ex 10.

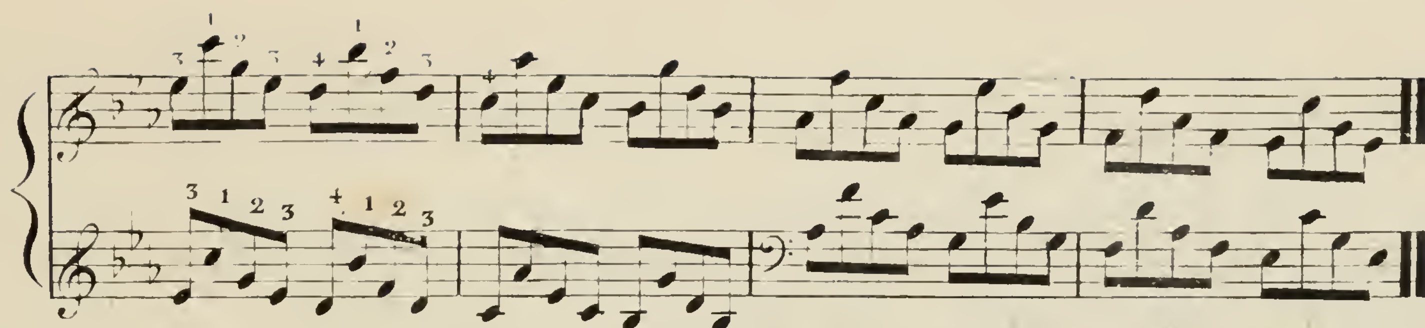
Ex 11.

Ex. 12.

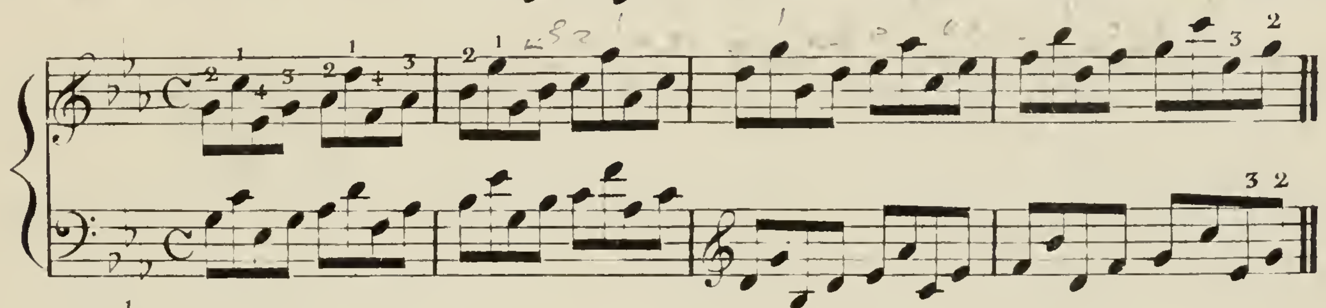
Ex. 13.

Ex. 14.

Ex. 15.

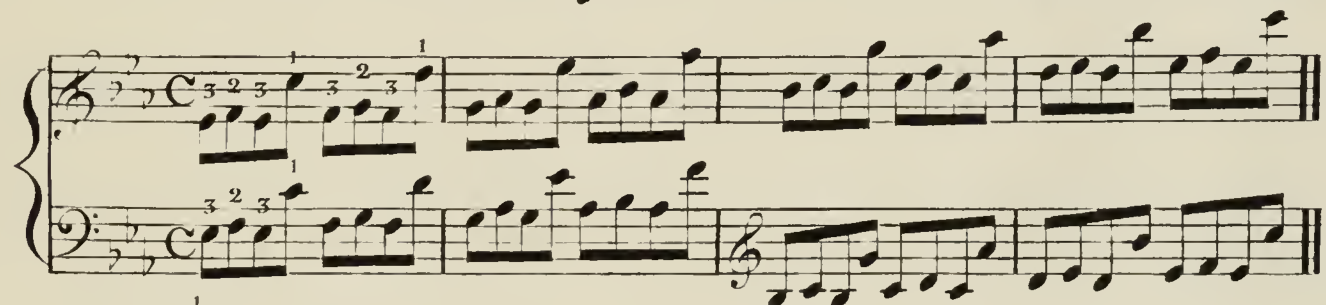


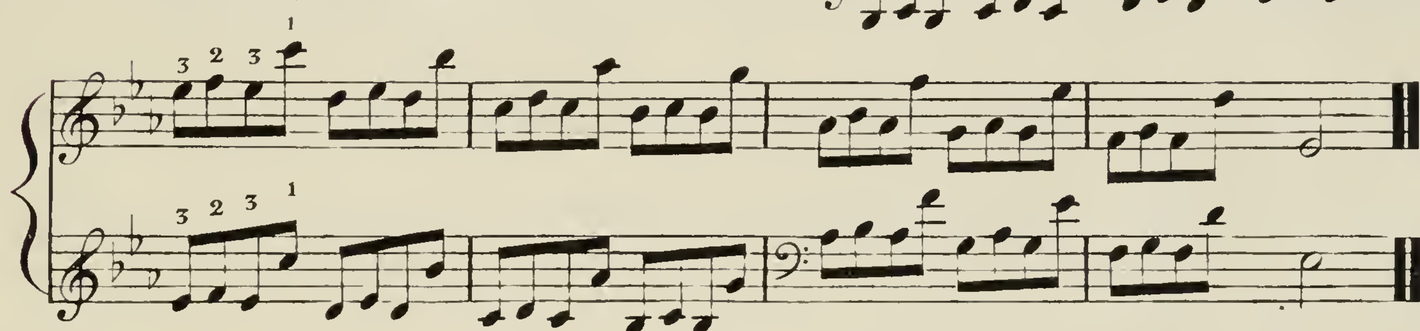
Ex 16.



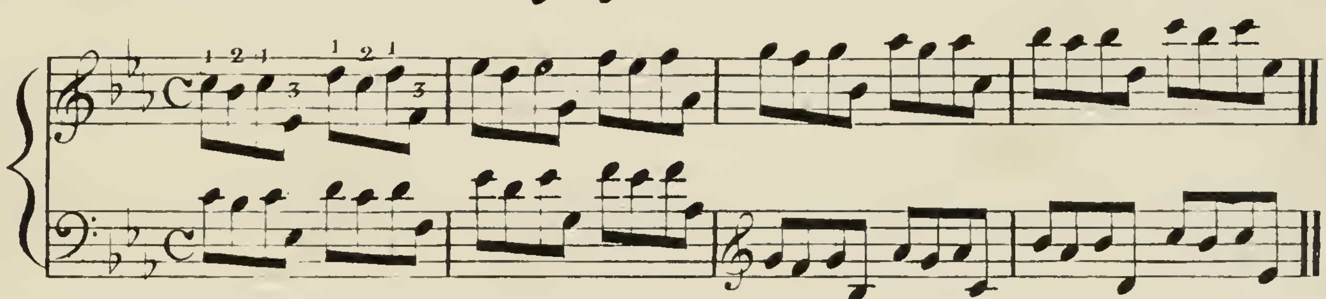


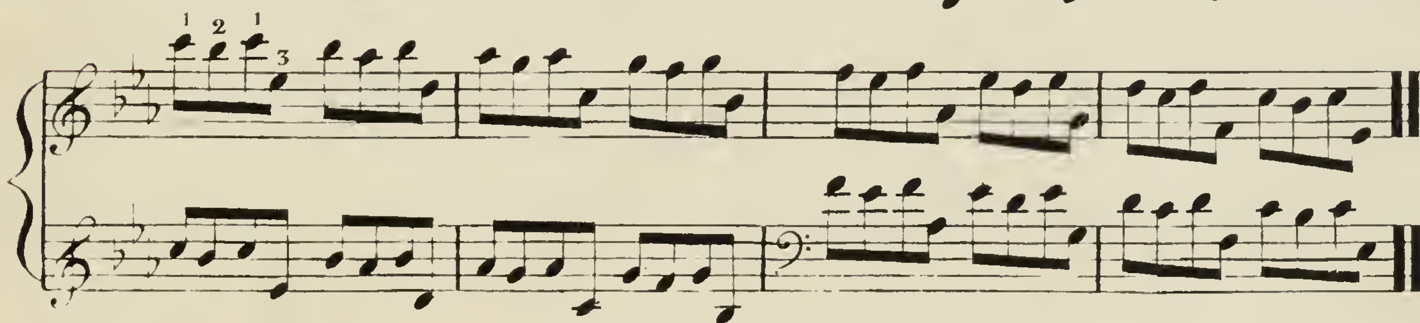
Ex 17.





Ex. 18.





Ex 19

Ex 20.

Ex. 21.

Ex 22

Ex. 23

Ex. 24

Ex. 25

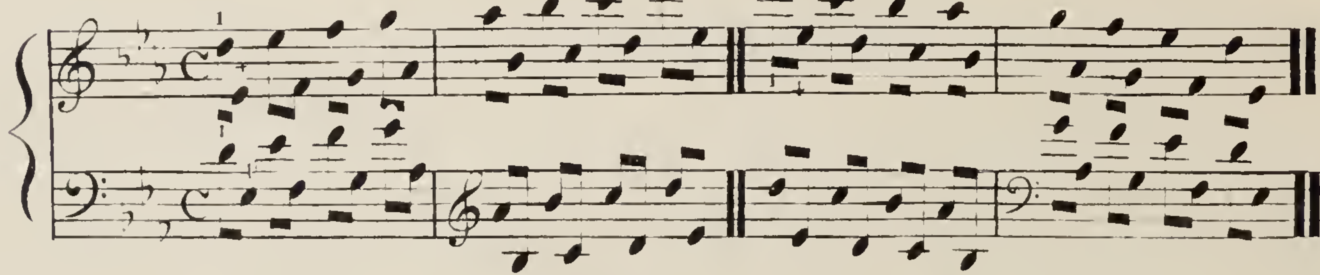
CHAPITRE IX

Exercices de Septiemes

Exercice 1er

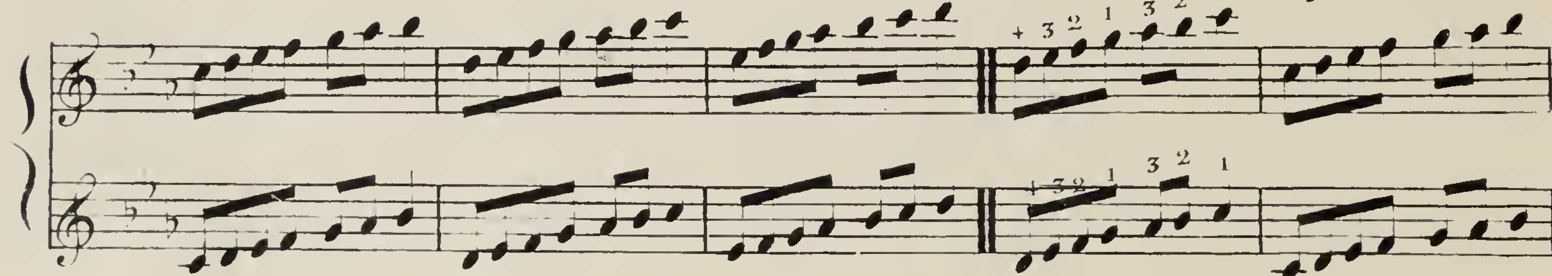


Ex 2



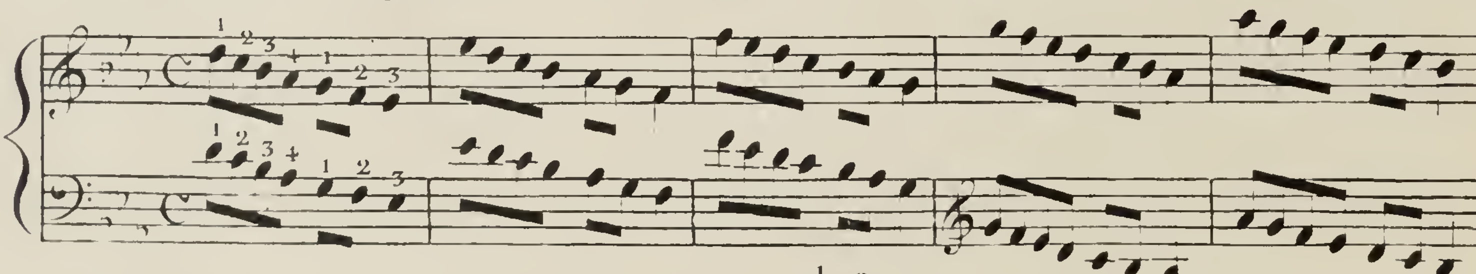
Ex 3

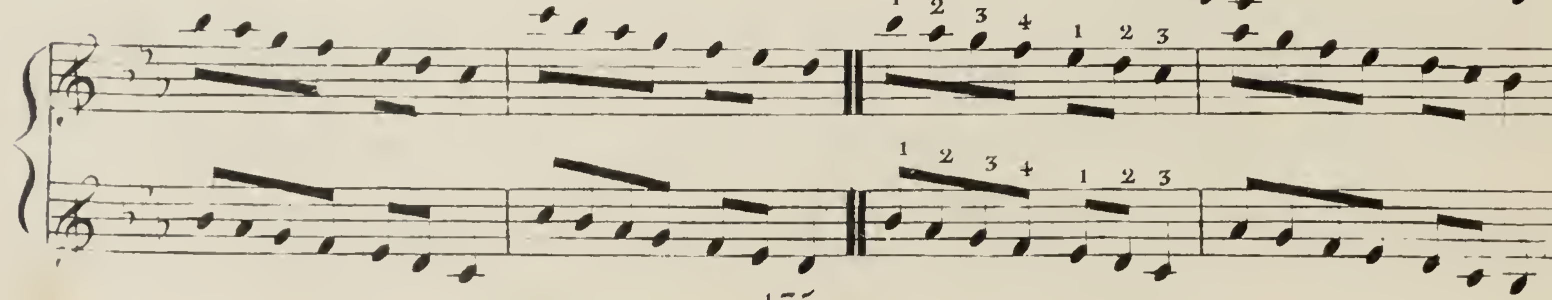


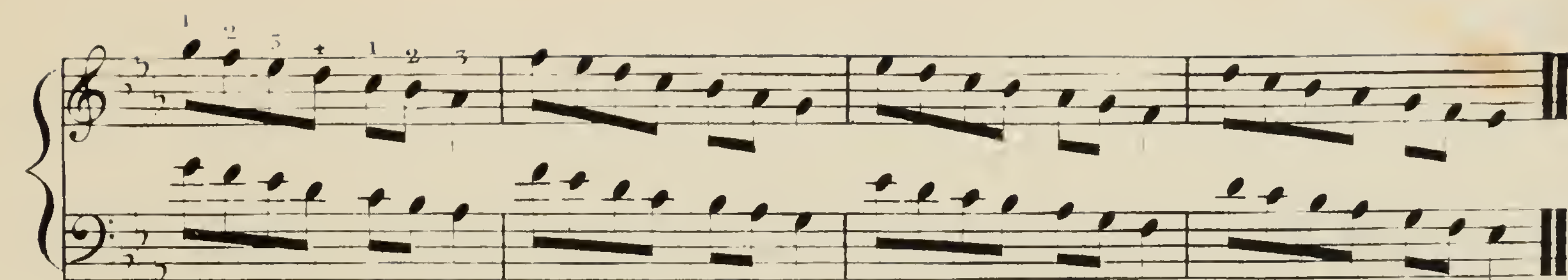




Ex 4







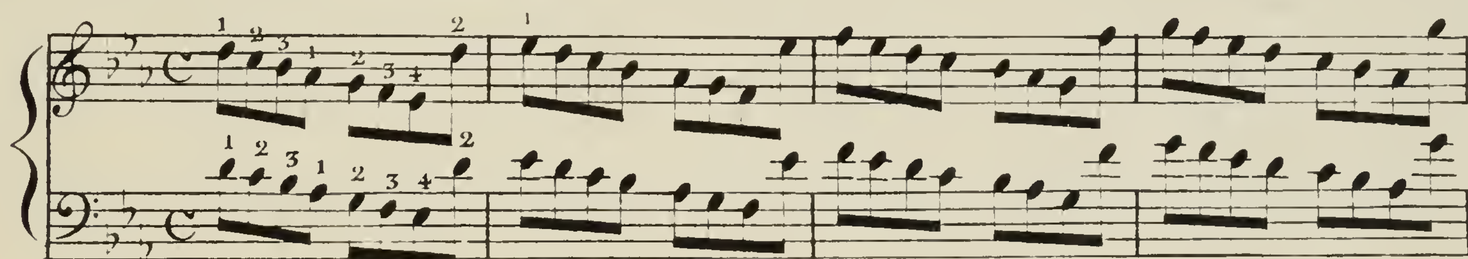
Ex 5.







Ex 6.







CHAPITRE X

Exercices d'Octaves

Exercice 1r

Ex. 2.

Ex. 3

Ex. 4

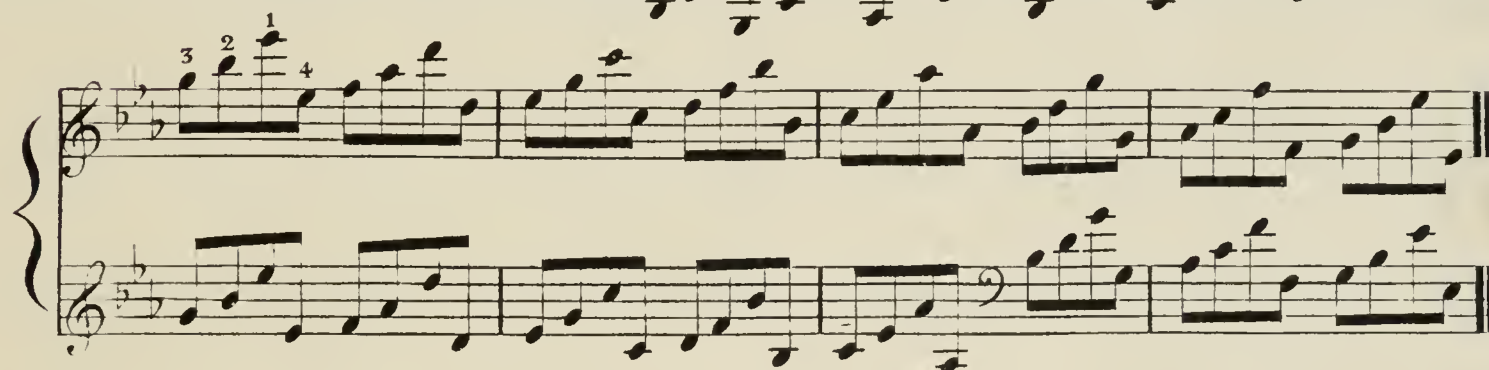
Ex. 5





Ex: 6.

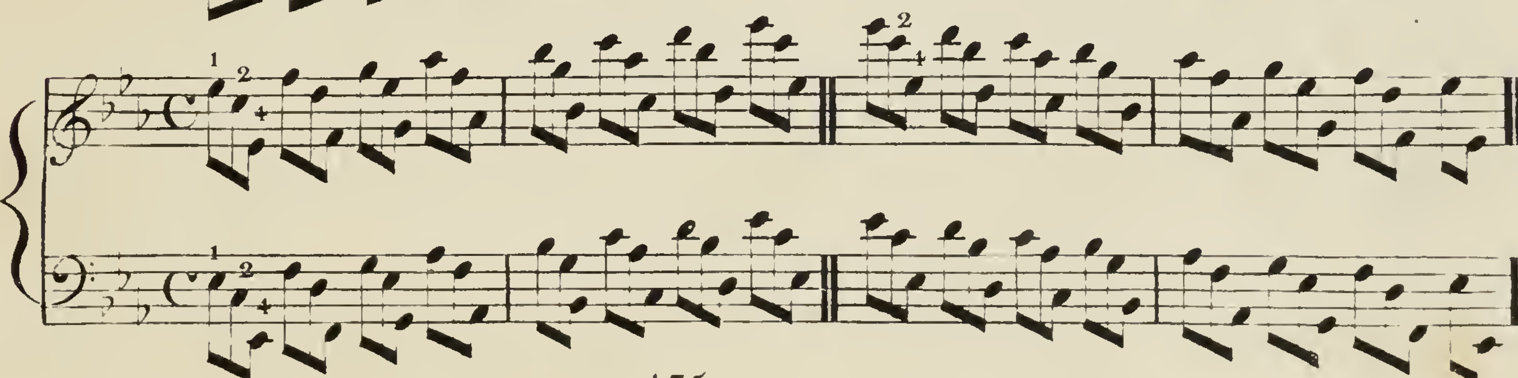




Ex 7



Ex 8



433

Ex 9.

Ex 10.

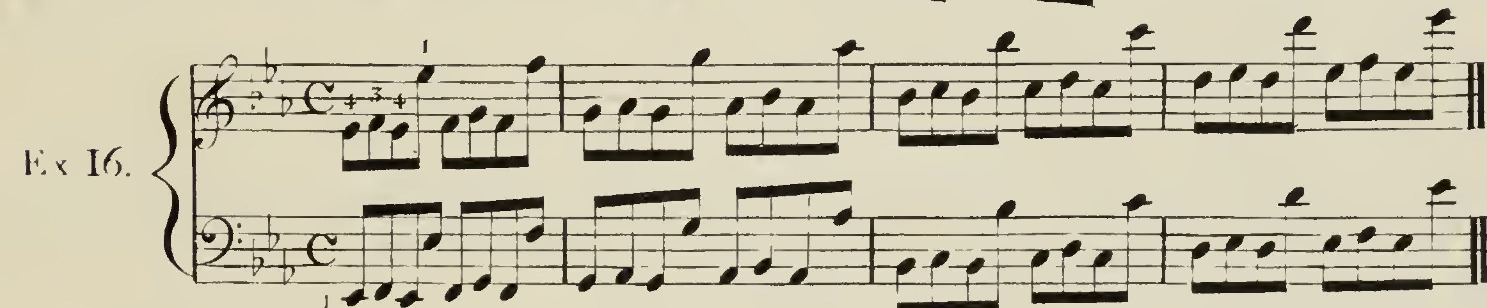
Ex 11.

Ex 12.

Ex 13.

Ex 14.


Ex. 15

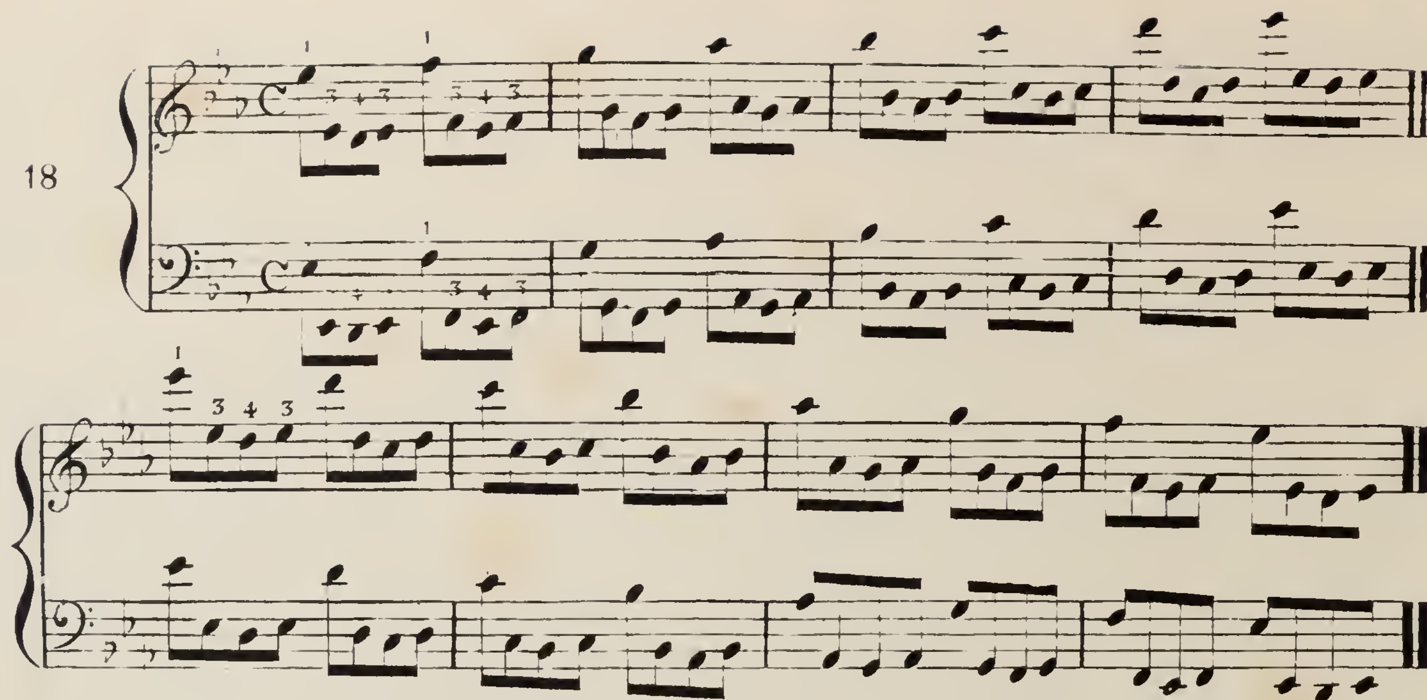

Ex. 16.


Ex. 17

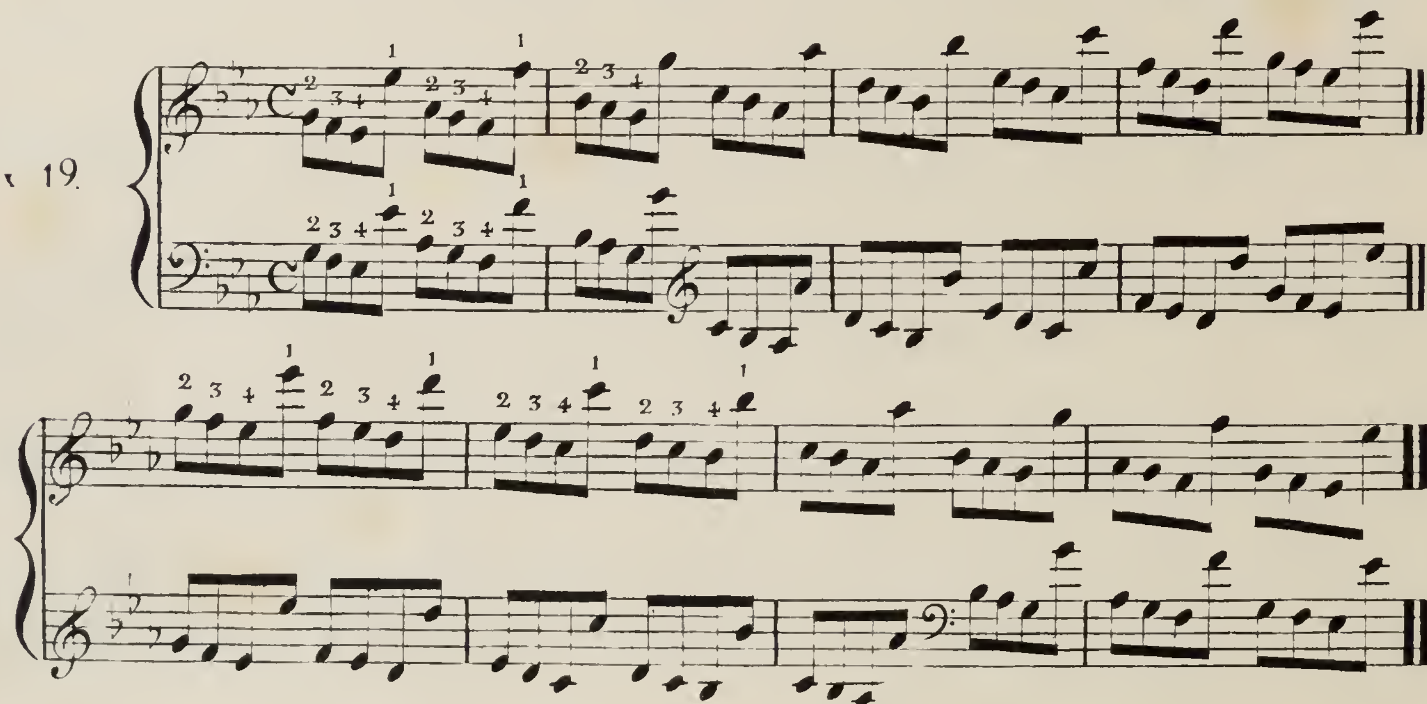




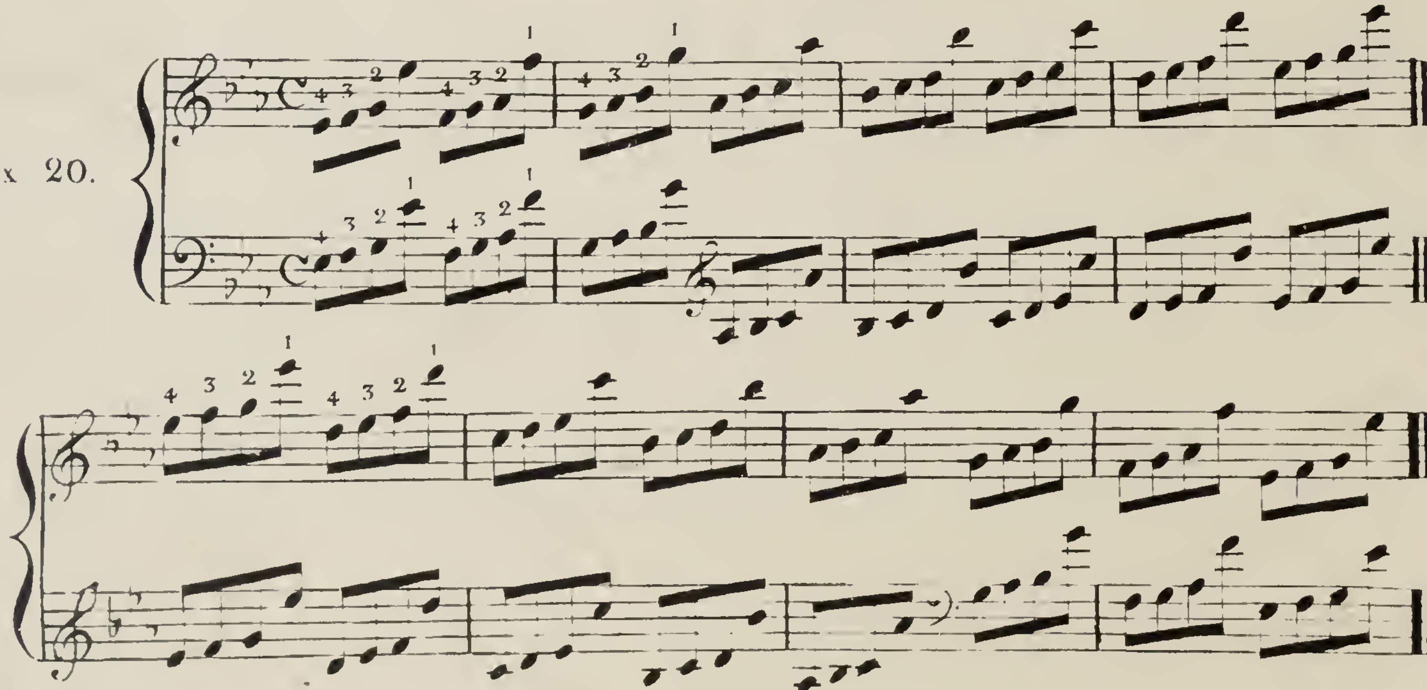
Ex 18



Ex 19



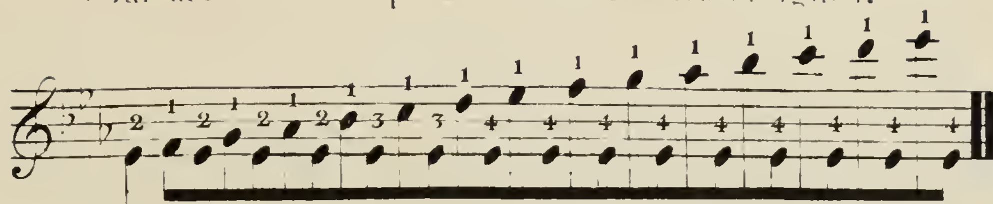
Ex 20.



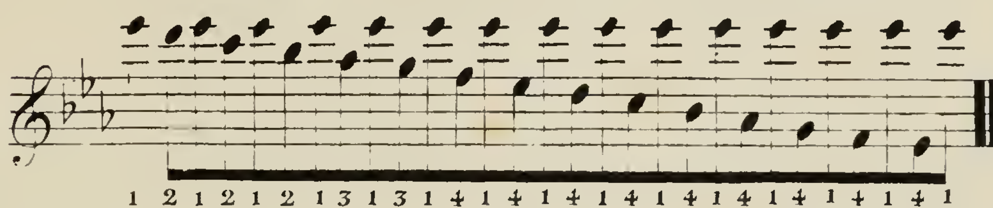
Exercices

Pour accoutumer à pincer les intervales éloignés.

Main droite en montant



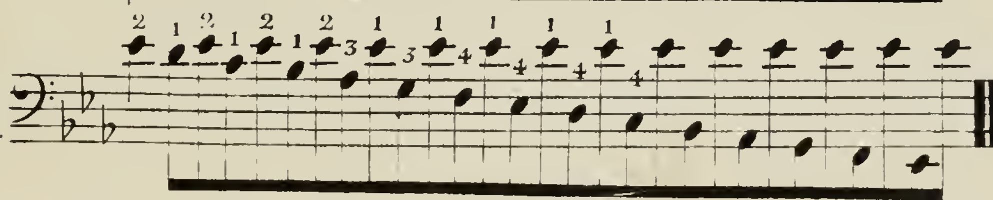
Main droite en descendant.



Main gauche en montant.



Main gauche en descendant.



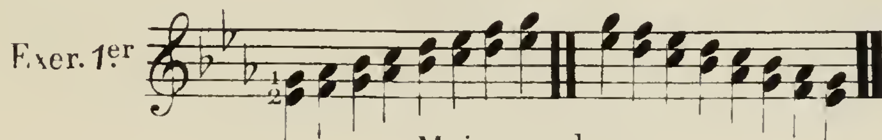
CHAPITRE XI.

INTERVALES PLAQUÉS.

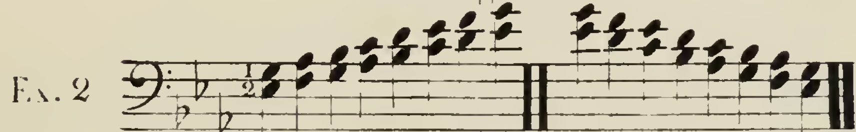
On appelle *Intervales* ou *Accords plaqués* plusieurs notes frapées ensemble; dans les intervales plaqués, il est permis de prendre plusieurs notes de suite avec les mêmes doigts, lorsque le mouvement n'est pas très vif.

Exercices de Tierces plaquées.

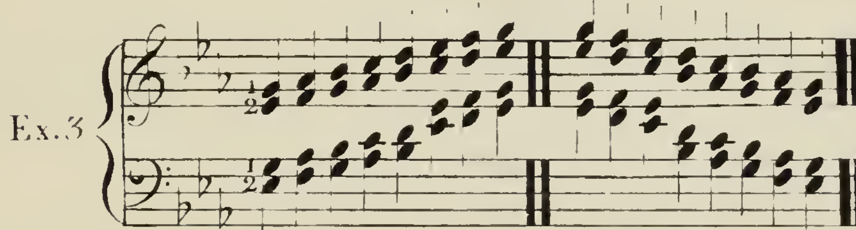
Main droite.

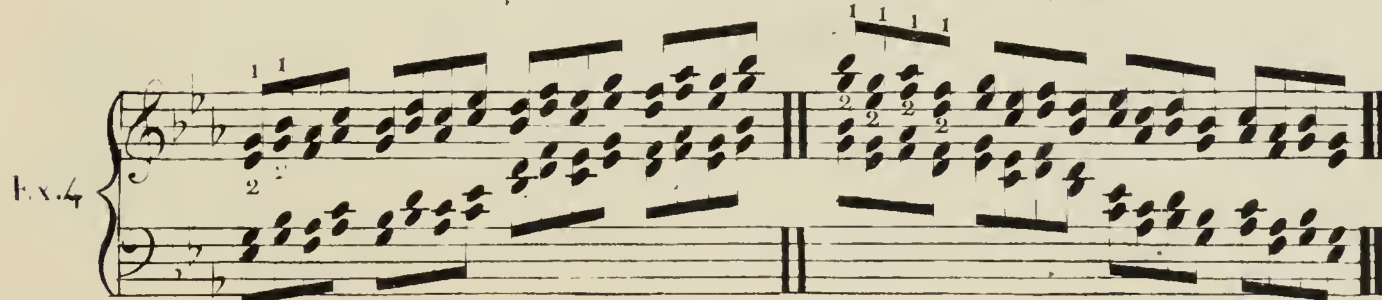


Main gauche.



Des deux mains.





Ex.5.

Ex.6.

Doigter pour un mouvement modéré.

Ex.7.

Doigter pour un mouvement vif.

Ex.8.

Ex.9.

Ex.10.

Manière de faire très vite une Gamme par tierces.

On glisse toujours le pouce.

Ex. 11.
Main droite.

Ex. 12.
Main gauche.

Autre manière.

13.
m. dr:

Mauvais.

14.
m. gau:

Passage de tierces en glissant le pouce.

Ex. 15.
Main droite.

Mauvais.

Ex. 16.
Main gauche.

Autre manière.

Ex. 17.
Main droite.

18.

Exercices de Quartes plaquées.

Une suite de Quartes est toujours accompagnée de la Sixte.

Exer. 1er

Ex. 2.

Gamme très vite en glissant le pouce comme dans les gammes par tierces.

Ex. 3.

Autre manière.

Exer. 4.

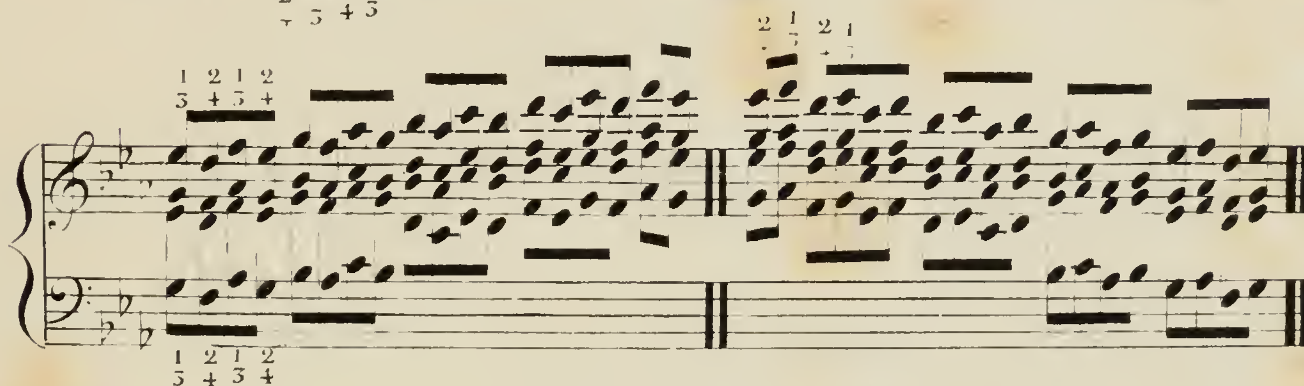
Exercices de Sixtes plaquées.

Exer. 1er

Ex. 2.



Ex. 3.



Gamme très vite.

Ex. 4.



Autre manière.

Ex. 5.



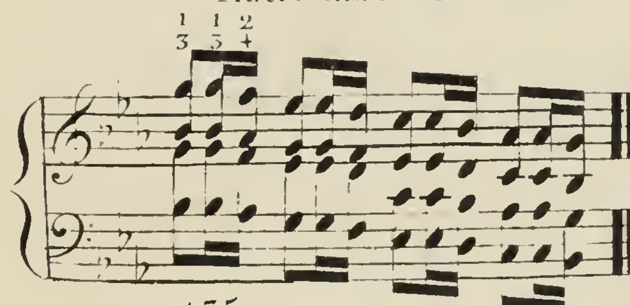
En glissant le pouce.

Ex. 6.



Autre manière.

Ex. 7.

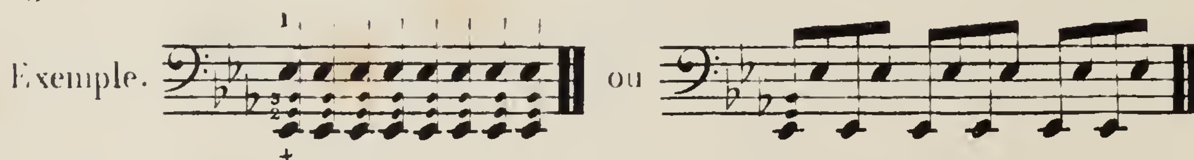


135

Exercices d'Octaves plaquées.



Il faut bien se garder dans l'exercice précédent de poser les doigts libres de la main gauche, c'est-à-dire le 3me et le 2me doigts dans les cordes, pour servir de point d'appui, comme le font beaucoup de harpistes, (Exemple.) cela gene le mouvement de la main, surtout quand une suite d'octaves s'exécute dans un mouvement vif. Il est permis cependant de poser les doigts dans les cordes pour servir d'appui, lorsqu'une octave sur le même dégré se répète plusieurs fois de suite; alors on appuye le 2me et 3me doigts sur les cordes du *Si* et du *Sol*, sans les pincer, comme dans l'exemple suivant.



Exercices pour les grandes mains.



Lorsque deux intervales plaqués se trouvent réunis, on les doigte ainsi

Intervale de Tierce et Quarte réunies.....

Intervale de Tierce et Quinte réunies.....

Intervale de Tierce et Sixte réunies.......

Intervale de Quarte et Sixte réunies.......

Intervale de Tierce et Septième réunies.

Intervale de Tierce et Octave réunies......

Intervale de Tierce et Neuvième réunies.

Intervale de Tierce et Dixième réunies..

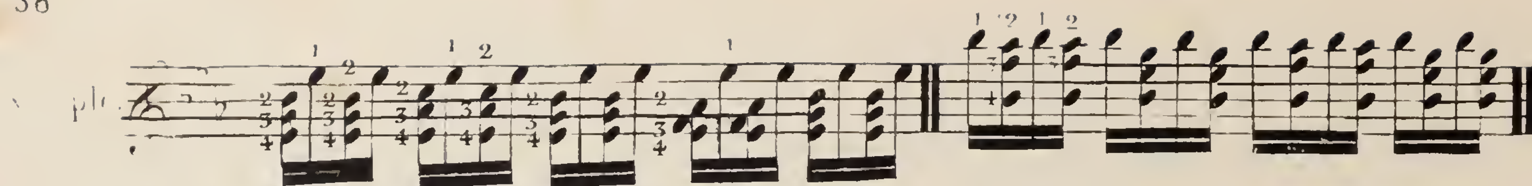
Intervale de Septième et Octave réunies.

Intervale de Sixte et Octave réunies ....

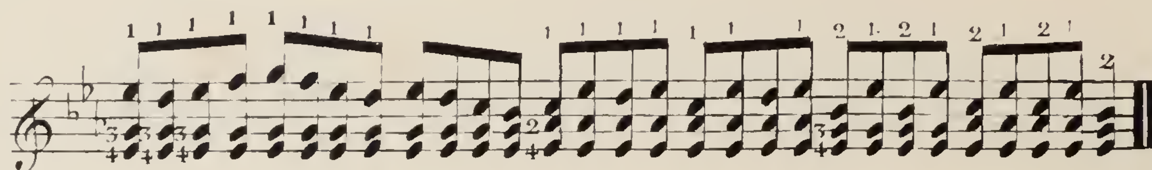
Intervale de Quinte et Octave réunies.....

Intervale de Quarte et Octave réunies.....

Le doigter des cinq premiers intervales subit un changement quand ils sont suivis ou précédés d'autres notes, comme dans l'exemple suivant.



Quand on execute une suite d'intervales réunis dans un mouvement vif, il ne faut pas changer le doigter à chaque accord, il faut le doigter comme il suit:



Exercices de deux Intervales plaqués réunis,

Exer. 1er



Ex. 2.



Ex. 3.



Ex. 4.



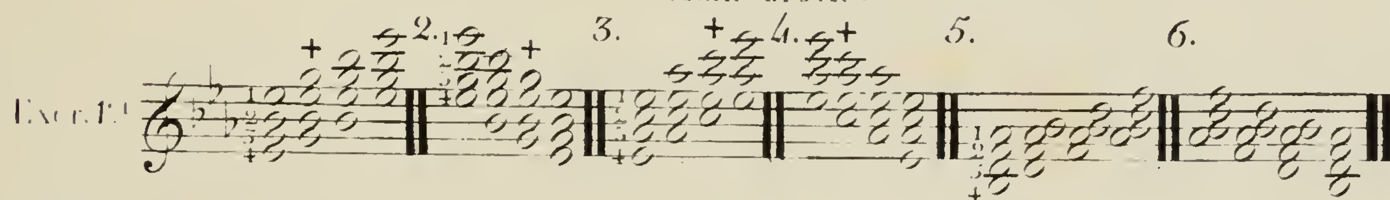
CHAPITRE XII.

DES ACCORDS PLAQUÉS

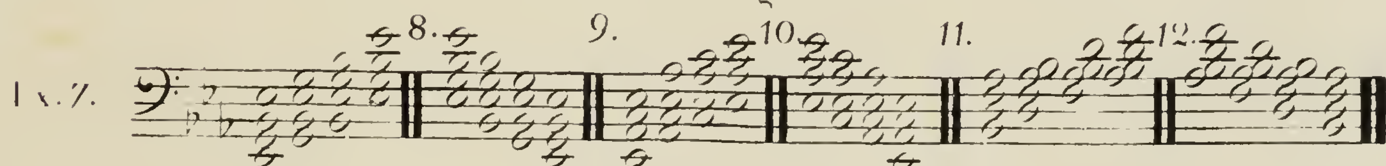
Il est essentiel dans les Accords plaqués de placer les quatre doigts à la fois sur les quatre cordes qu'ils doivent pincer; de conserver le poignet de la main droite appuyé sur la table d'harmonie; de bien conserver la position de la main telle qu'elle a été prescrite dans le chapitre I; et enfin, de tirer bien ensemble les quatre cordes à la fois, chacune avec une force égale, de manière qu'aucun des quatre sons ne soit plus entendu que l'autre. Je crois devoir prévenir ici que la position des doigts, dans les Accords plaqués, terminés en haut et en bas par une tierce, et que j'ai marqués d'une croix, est plus difficile que dans les autres accords. Il faut donc que l'élève s'exerce à plaquer tous les accords avec une égale facilité; il convient en conséquence qu'il pince tous ces accords de suite, en s'attachant à les faire également entendre, et à les espacer bien également, sans que l'accord un peu plus difficile que les autres, puisse produire de rallentissement.

Accords Plaqués.

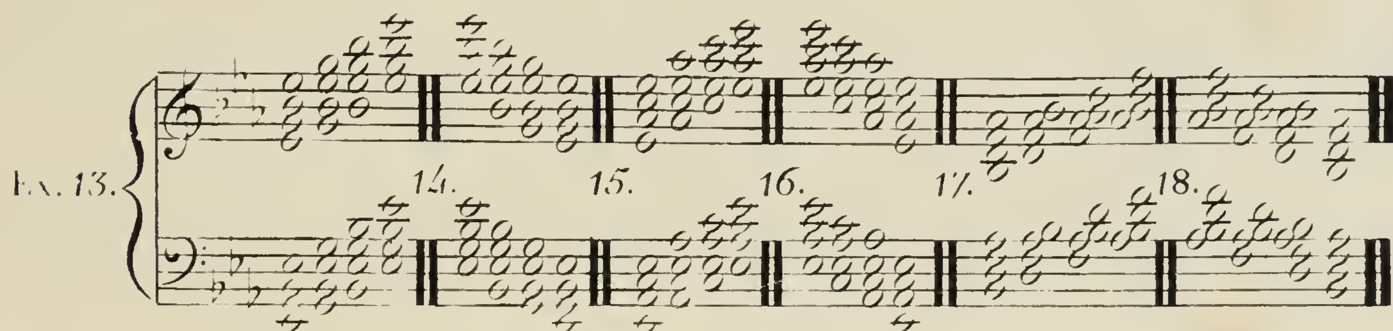
Main droite.



Main gauche.



Des deux mains.

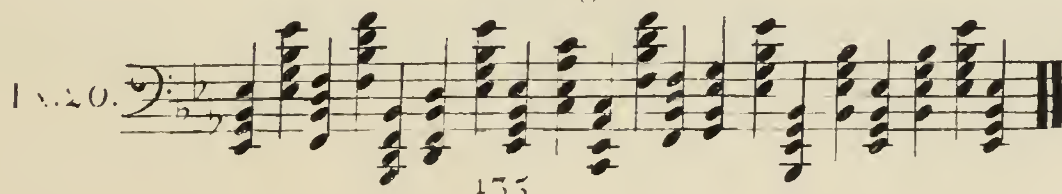


Exercices pour apprendre à pincer les accords lorsqu'ils sont éloignés les uns des autres

Main droite.



Main gauche.



CHAPITRE XIII.

ACCORDS ARPÉGES.

On appelle *Accord arpégé* celui dont toutes les notes sont pincées successivement avec une vitesse très grande, et qui ne peut ainsi compter dans la mesure, comme l'indique l'ex-emple ci-dessous; c'est surtout à la harpe que l'Accord arpégé est propre, cet instrument ne filant pas les sons, et la vibration, dans les cordes hautes surtout, étant de courte du-rée. Il est donc nécessaire de prolonger l'harmonie par un moyen factice, en arpégeant, autant que possible, tous les accords, dans les morceaux lents surtout.

Signe pour arpéger un Accord

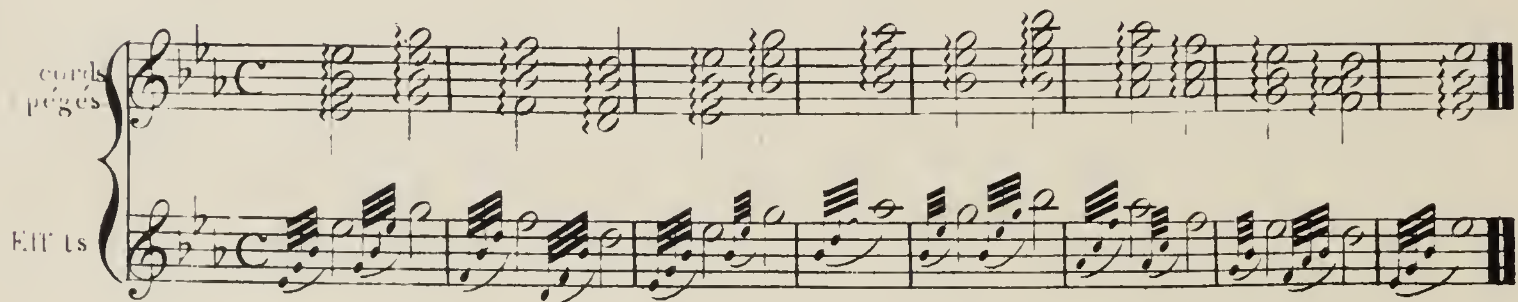


On se sert quelquefois pour désigner l'accord arpégé d'une barre traversant l'accord mais cette manière est peu usitée.

L'arpégement commence toujours par les notes basses de l'accord.

Suite d'Accords arpégés.

Main droite.

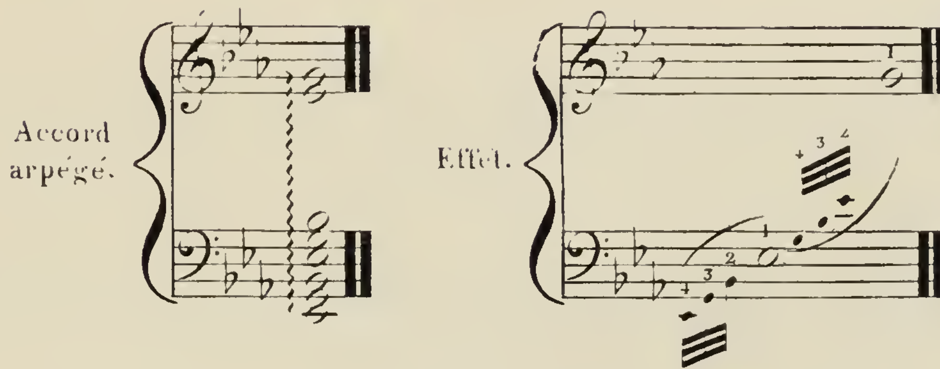


N.ta On n'arpége presque jamais une suite d'accords dans un mouvement vif, parce que l'arpége-ment prendroit trop de tems dans la mesure.

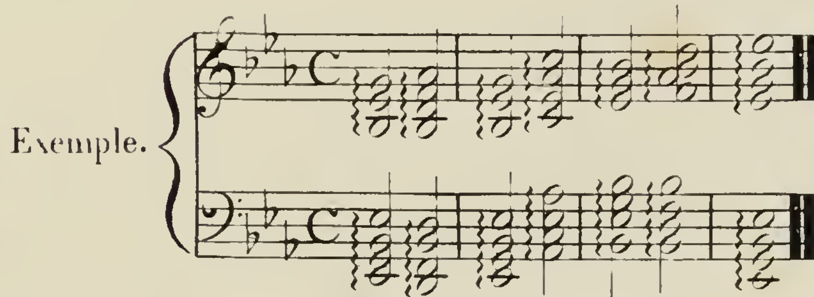
Accords arpégés de la main gauche.



Quand on fait un accord arpégé les deux mains il faut commencer toujours par main gauche.



Accords arpégés des deux mains.



On peut aussi arpéger les intervales plaqués, et je conseille à l'élève, dans les morceaux lents surtout, d'arpéger le plus possible tous les intervales plaqués, simples ou réunis. L'arpégement commence comme pour les accords plaqués, toujours par la note la plus basse.

On appelle arpéges les traits qui comprennent toutes les notes d'un accord.

Exercices d'Arpèges pour les deux mains.



Ex 6.

Ex 7

Ex 8

Ex:9.

Ex 10

Ex:11.

Ex 12

Ex.13.

Ex:14.

Ex:15.

Ex 16

Ex:17.

Ex:18

Ex 19

Ex:20.

Ex 21.

Ex 22

Ex 23

Ex 24

Ex:25.

Ex:26.

Ex 27

Ex:28.

Ex:29.

Ex:30

Ex:31.

Ex.32.

Ex 33

Ex 34

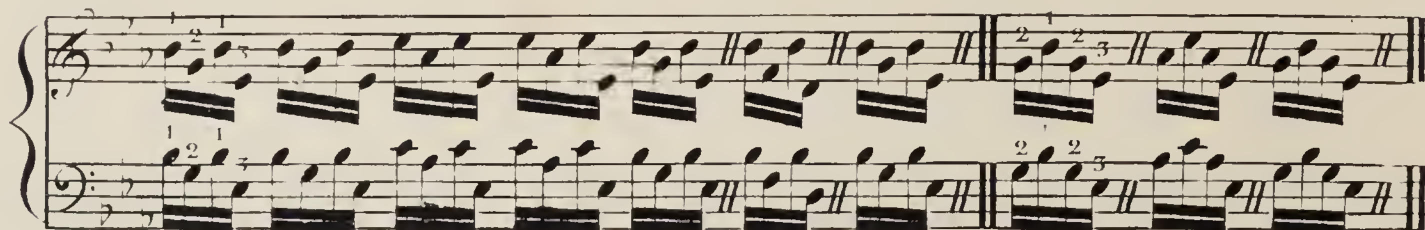
Ex. 35 Ex. 36



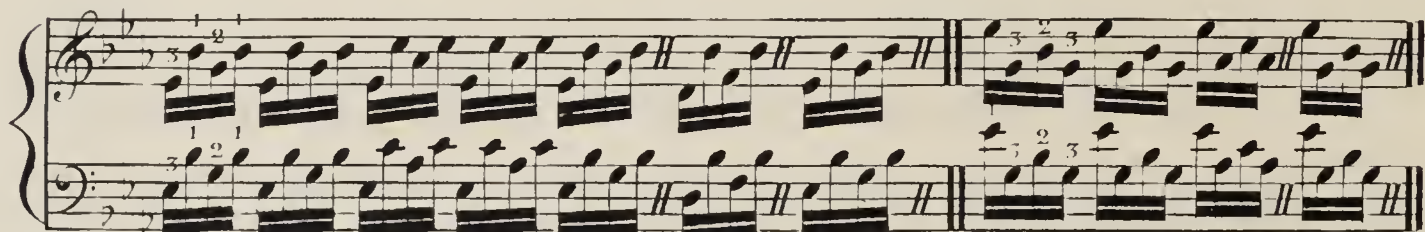
Ex. 37 Ex. 38.



Ex. 39. Ex: 40



Ex: 41. Ex. 42



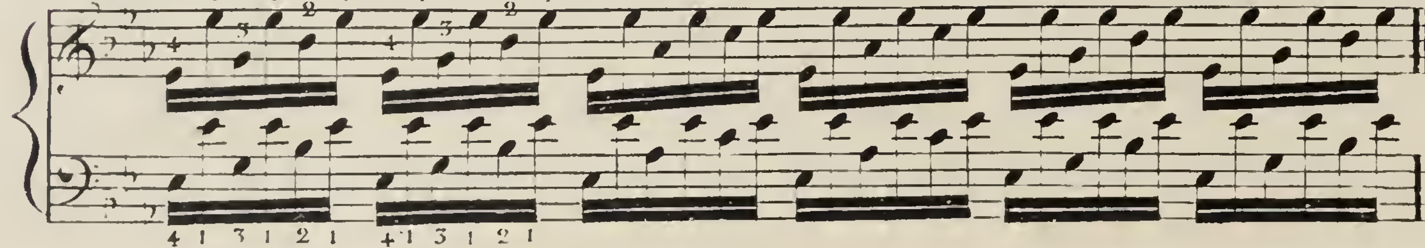
Ex: 43.

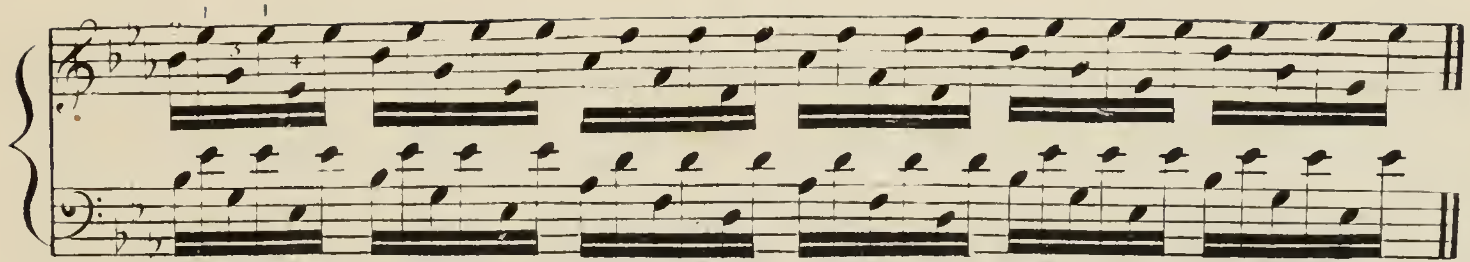


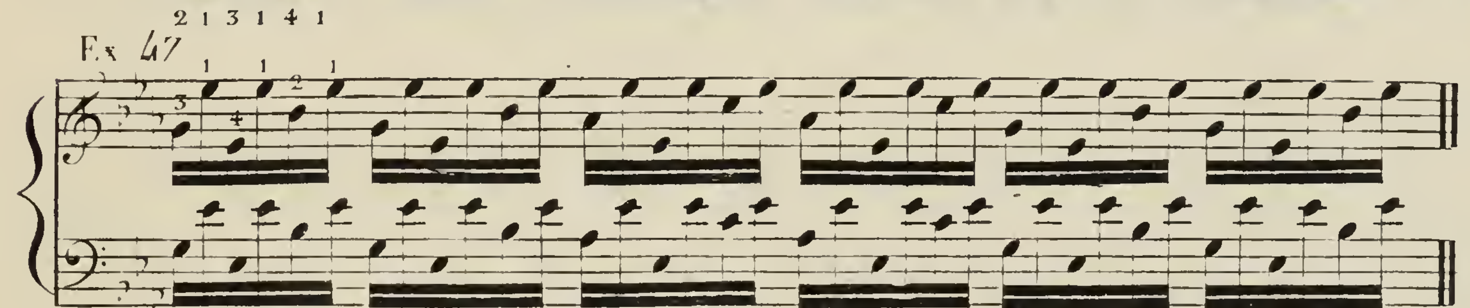
Ex: 44.

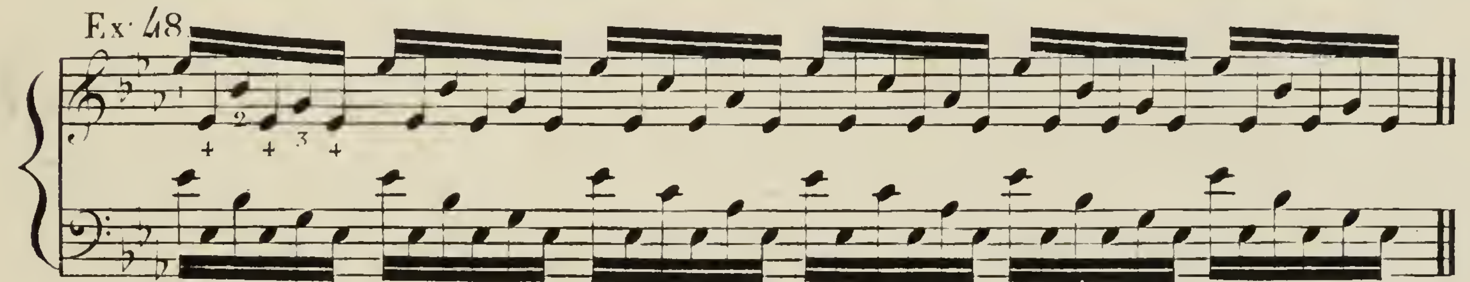


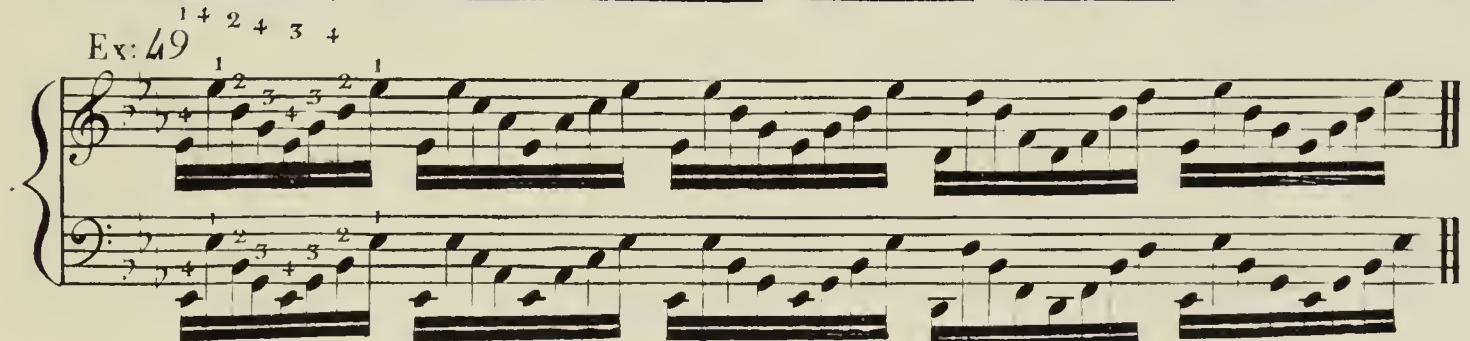
Ex. 45

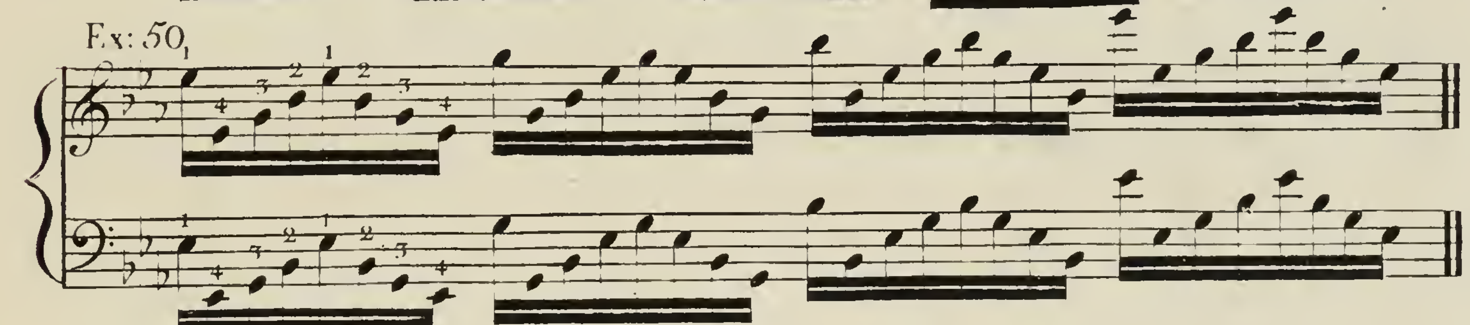


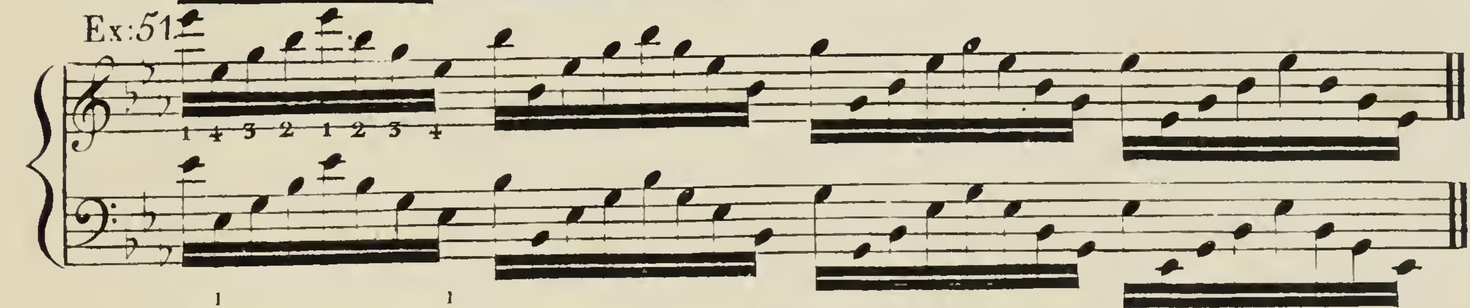

Ex: 46

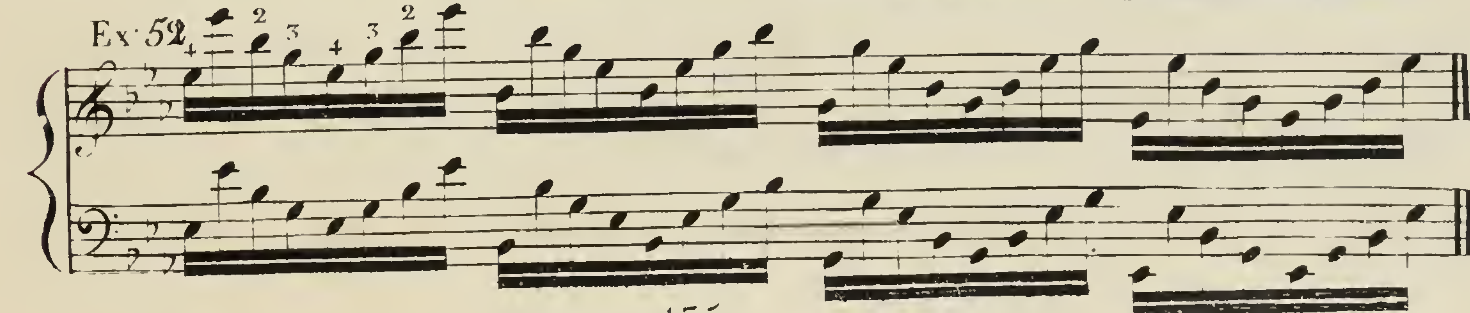

2 1 3 1 4 1
Ex: 47


Ex: 48


1 4 2 4 3 4
Ex: 49


Ex: 50


Ex: 51
1 4 3 2 1 2 3 4


Ex: 52

Ex: 53. Ex: 54

Ex: 55. Ex: 56. Ex: 57

Ex: 58. Ex: 59.

Ex: 60. Ex: 61. Ex: 62

Ex. 63 Ex. 64. Ex. 65

Ex: 66

Ex. 9.

Il arrive quelquefois qu'on rencontre des passages tels que celui ci-dessous.

Exemple.

Alors on met le pied entier sur les trois pédales à la fois, du *Fa* dieze, du *Sol* dieze, et du *La* bécarre, pour la raison que voici:

Le mouvement étant supposé vif, on n'a pas le tems d'accrocher la pédale, ni du *Fa*, ni du *La*, il n'y a donc aucun inconvénient à appuyer le pied sur toutes les trois à la fois, puisque le *La* naturel suit immédiatement le *Fa* dieze, et d'un autre côté il n'y a non plus aucun inconvénient à appuyer momentanément le pied sur la pédale du *Sol*, puisque le *Sol* ne doit point être entendu pendant le tems très court que le pied sera appuyé sur les deux pédales du *Fa* et du *La* à la fois.

On prend souvent des pedales des deux pieds à la fois, alors il faut serrer les deux genoux contre la harpe pour avoir plus de facilité, à moins qu'on n'ait adopté mon mécanisme.

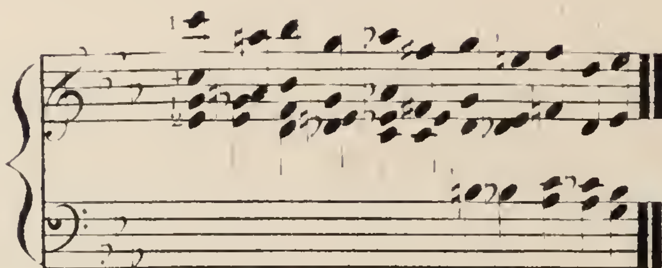
Exemple.

Dans cet exemple il faut prendre à la fois la pédale de l'*Ut* dieze pour le *Ré* bémol et celle du *Mi*.

Il y a des cas encore ou l'on baisse une pédale d'un pied tandis que de l'autre on en lève une.

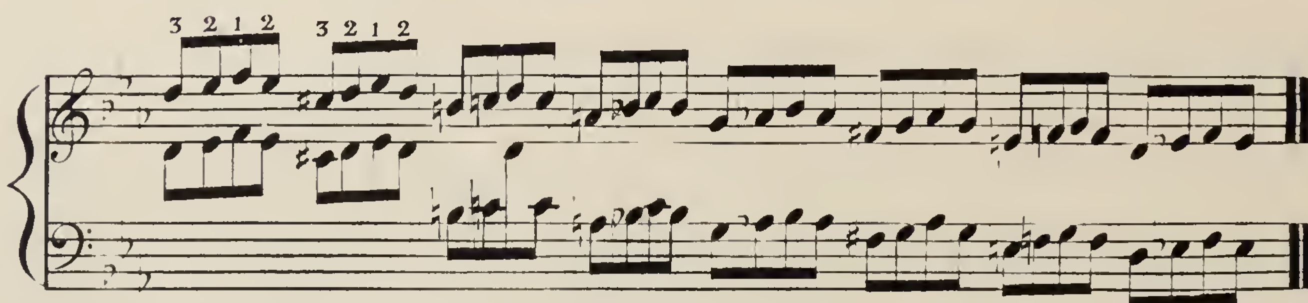
Exemple.

Ex. 10.

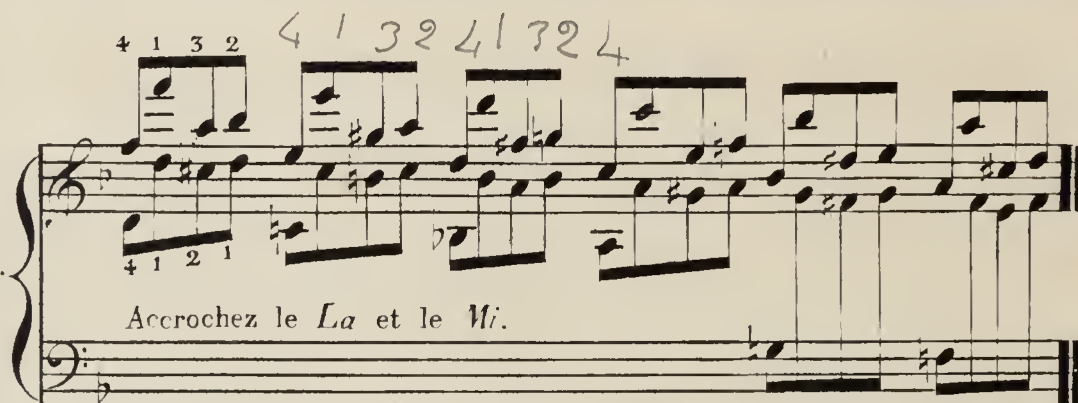


Ex. 11.

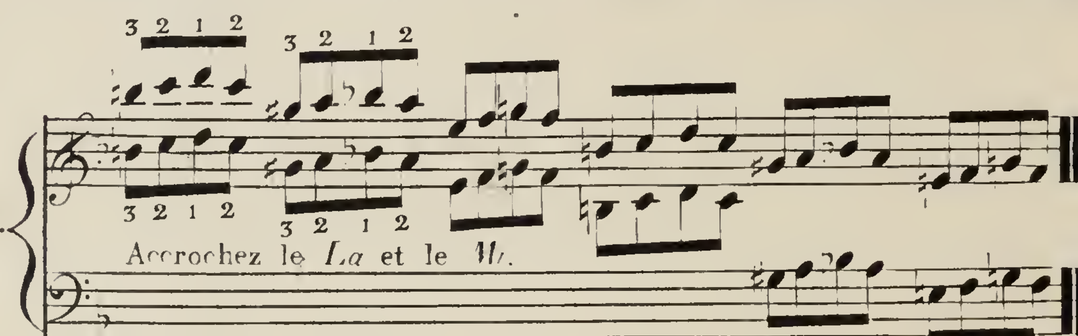




Ex. 12.



Ex. 13.

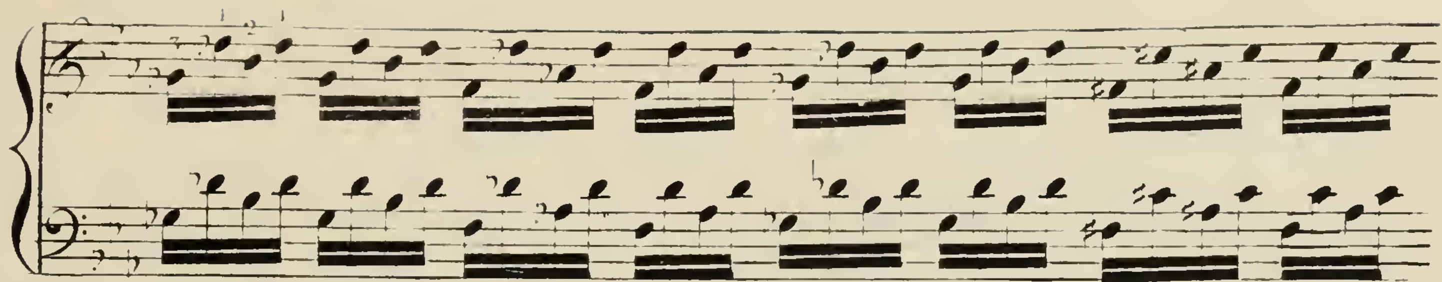


Exercices avec des notes d'emprunt.

Ex. 14.
n Mi b.



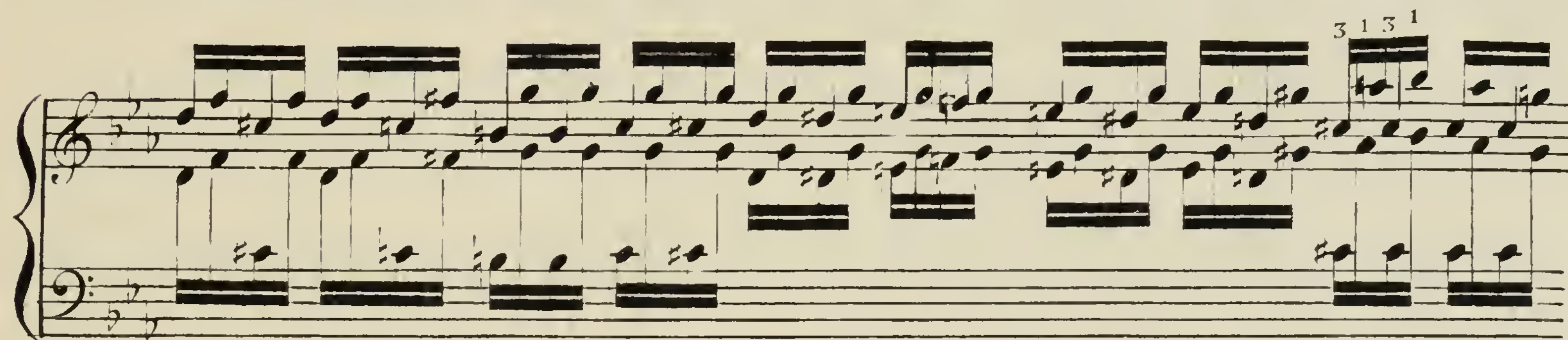
Ex: 15.

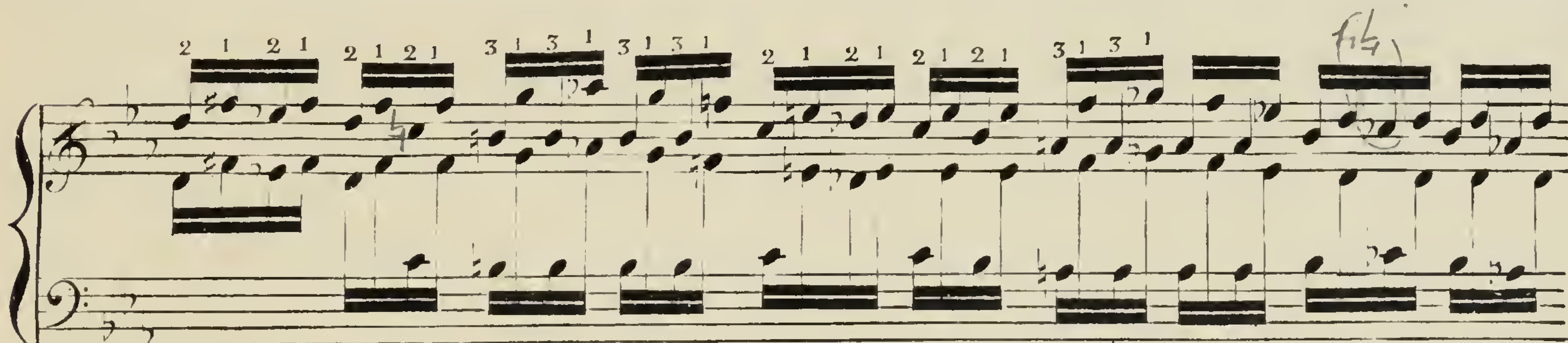




Ex: 16.









Ex. 17

1 2 3 2

1 2 3 2

(fa#)

(si)b

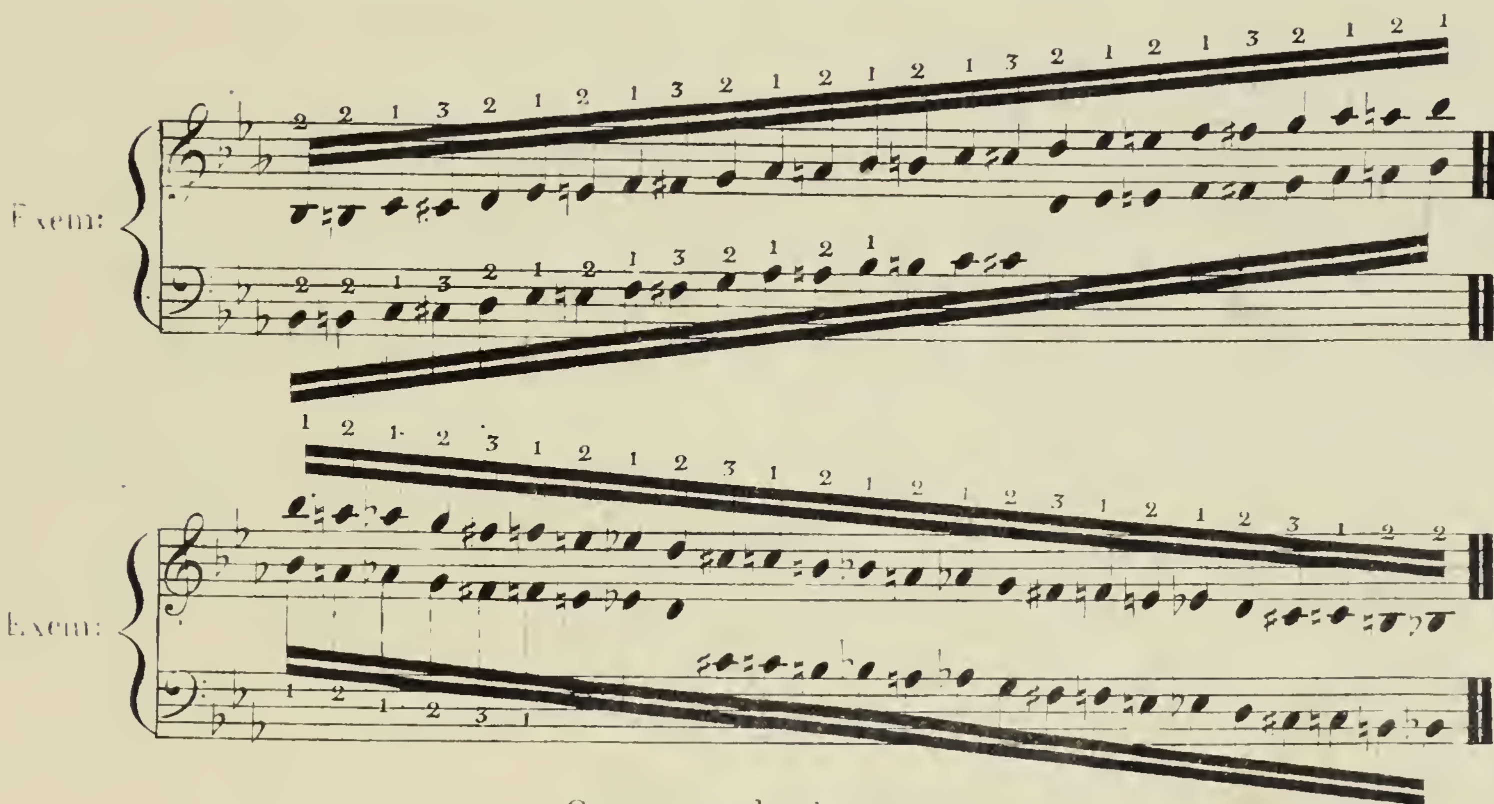
1 2 3 2 4 2 3 2

Cas où la seconde note se fait par la seule vibration de la corde.

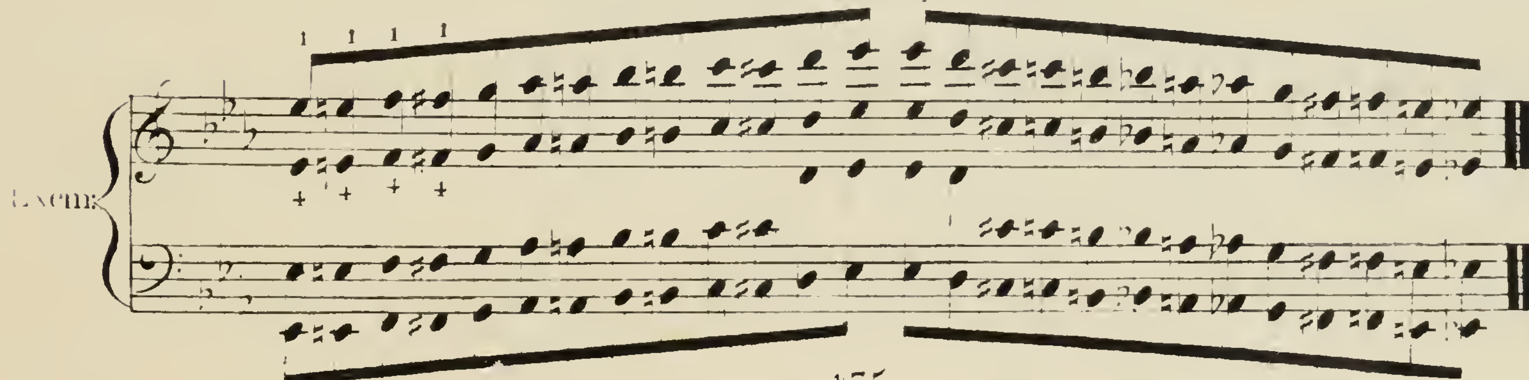
Pour produire cet effet, dans l'exemple ci-dessous, on met le pied sur la pédale du *Si* pour le faire naturel, et on le lève tout de suite après, en laissant le tems nécessaire pour que la vibration de la corde fasse entendre le *Si* bémol sans pincer de nouveau la corde, de même pour le *La* naturel suivi du *La* bémol, et du *Fa* dieze suivi du *Fa* naturel.



Cette manière d'exécuter une suite de demi-tons peut produire quelquefois un bon effet dans les mouvements très lents, mais il faut bien se garder de l'employer dans les mouvements vifs, parce qu'il ne s'agit alors que de briller par l'exécution, que la première condition de l'exécution est la netteté et l'égalité du son, et qu'il n'y a de cette manière, ni netteté, ni égalité de son; il n'y a point de netteté, parce que le son se dégradant ne se fixe point au dégré précis où il devroit arriver immédiatement, il n'y a point égalité de son parce qu'il est évidemment plus foible lorsqu'il est le seul résultat des vibrations de la corde, il faut donc, dans toutes les suites de demi tons exécutés d'un mouvement vif, que la corde soit pincée à chaque demi-ton, ainsi que le montre l'exemple ci-dessous.



Gamme en demi-tons par octaves.

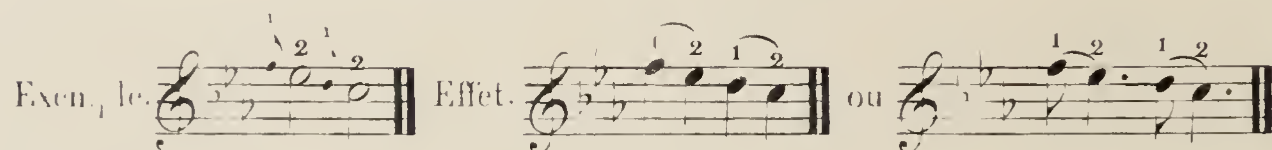


CHAPITRE XV.

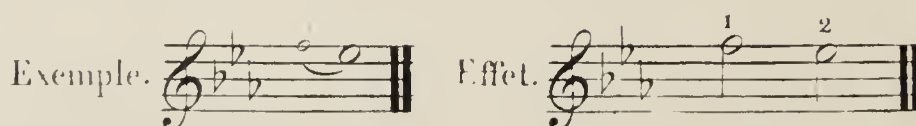
DES PETITES NOTES

OU NOTES D'AGREMENS ET DE GOUT.

La valeur de la petite note d'agrément n'est pas strictement fixée, elle prend, le plus souvent, la moitié de la valeur de la note à la quelle elle appartient, dans les morceaux lents surtout, mais c'est plutôt le caractère et l'expression du morceau qui doivent déterminer le tems qu'il faut rester sur une petite note. Règle générale, il faut lier toujours les petites notes aux notes auxquelles elles appartiennent.

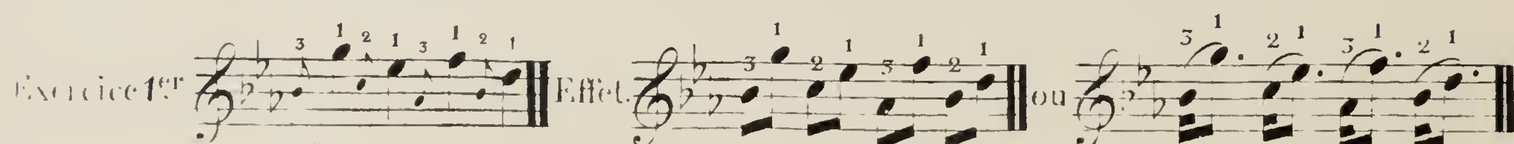


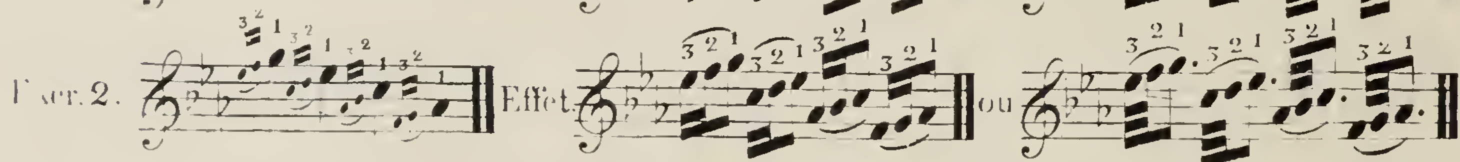
Quelquefois lorsqu'un compositeur veut déterminer la valeur précise d'une petite note, il en fait une double ou triple croche pour augmenter son mouvement, ou une noire, ou une blanche pour le rallentir.



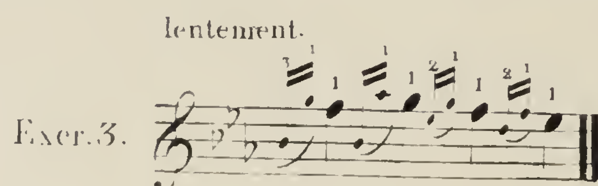








Quand il y a deux petites notes dont la dernière se trouve sur un dégré plus élevé que la note à la quelle toutes les deux appartiennent, il faut les doigter ainsi dans un morceau lent, en appuyant le pouce sur la seconde petite note.

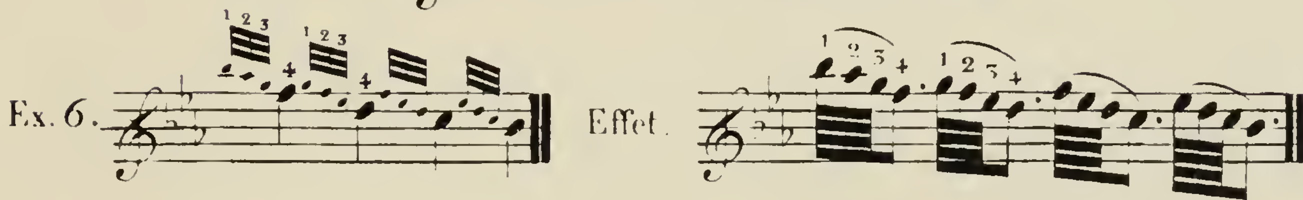


Cette manière donne de l'expression et lie bien la seconde petite note à la note principale qui la suit.

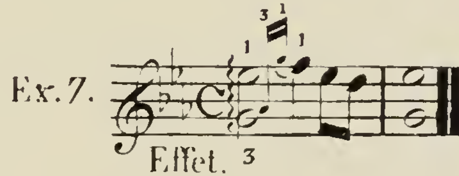
Dans un mouvement vif on peut les doigter comme le marque l'exercice suivant.

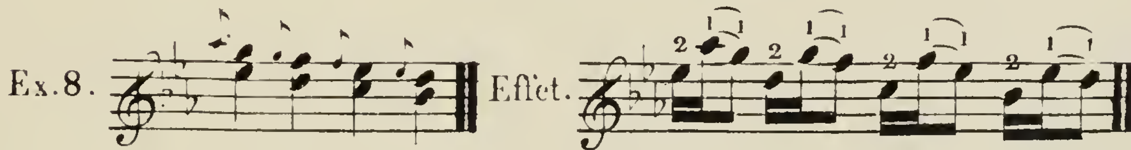




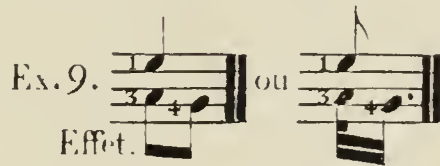


Quand une petite note se trouve liée à un intervale plaqué, il faut la faire ainsi:





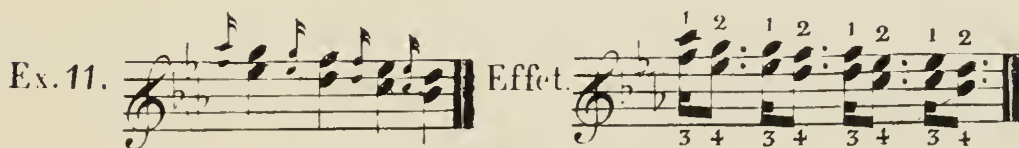
Quand la petite note se trouve liée à la note basse de l'intervale plaqué on la fait ainsi:



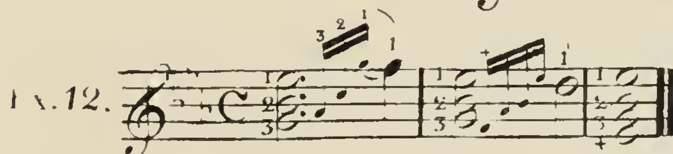
Quand il y a deux petites notes marquées ainsi : et lors que le mouvement est lent, on les exécute de cette manière

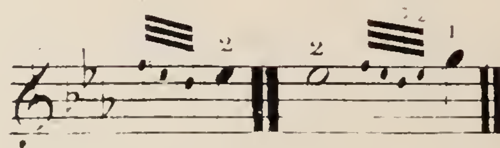


Dans un mouvement vif.

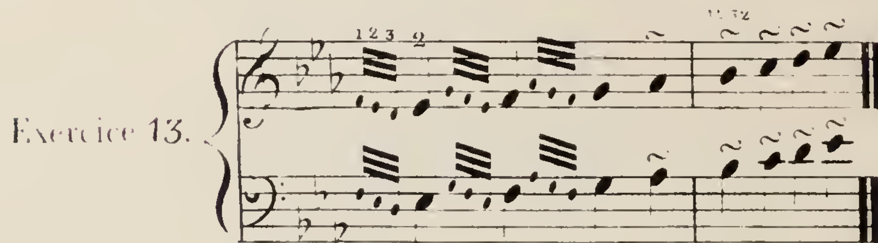


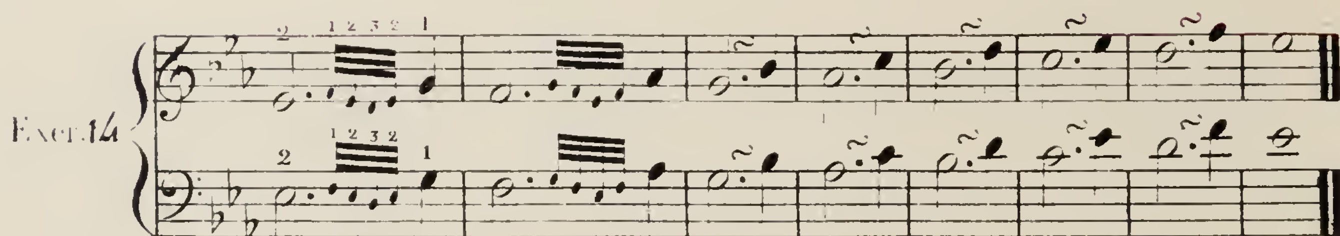
Si la petite note est liée à un accord plaqué, on la fait ainsi

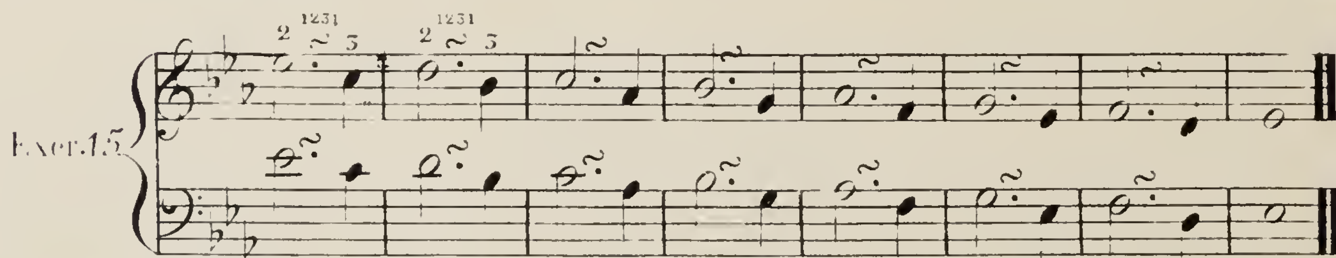


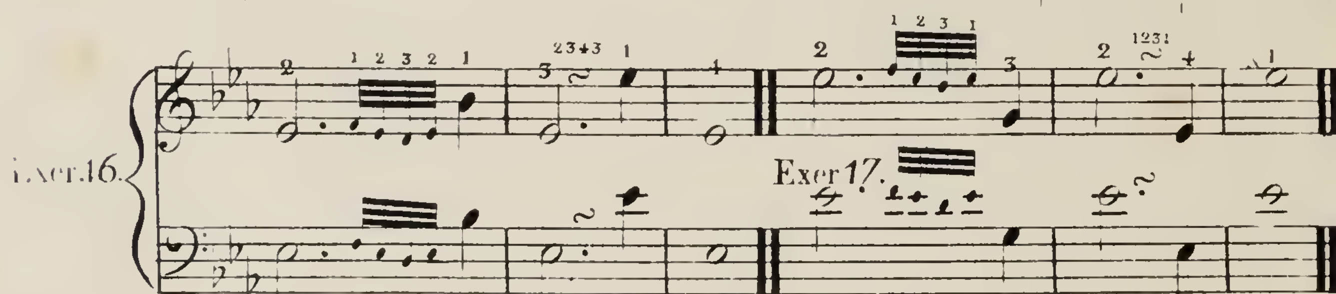


Cet agrément se marque souvent de cette manière ∾.

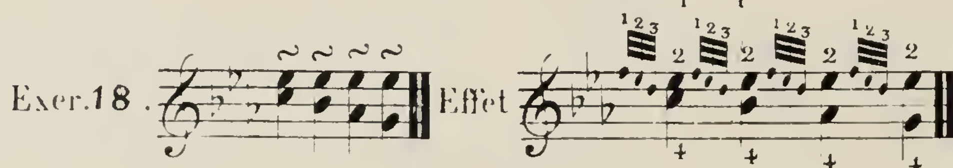








Brisé lié à un intervale plaqué.



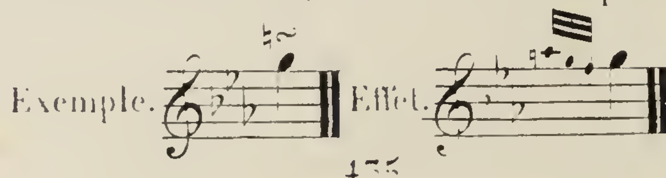
Brisé à la note basse de l'intervale plaqué.



Quand ce signe ∾ est précédé d'un bémol, il faut faire la première petite note du brisé bémol.



Quand il est précédé du becarre, il faut faire la première petite note du brisé, naturelle.



Quand il est suivi d'un dieze ou d'un becarre, il faut, dans le premier cas, faire la dernière petite note du brisé dieze, dans le second cas la faire naturelle.



Quand audessous du signe il y a un dieze, il faut faire la troisième note du brisé dieze.



Quand audessous il y a un becarre, il faut la faire naturelle.



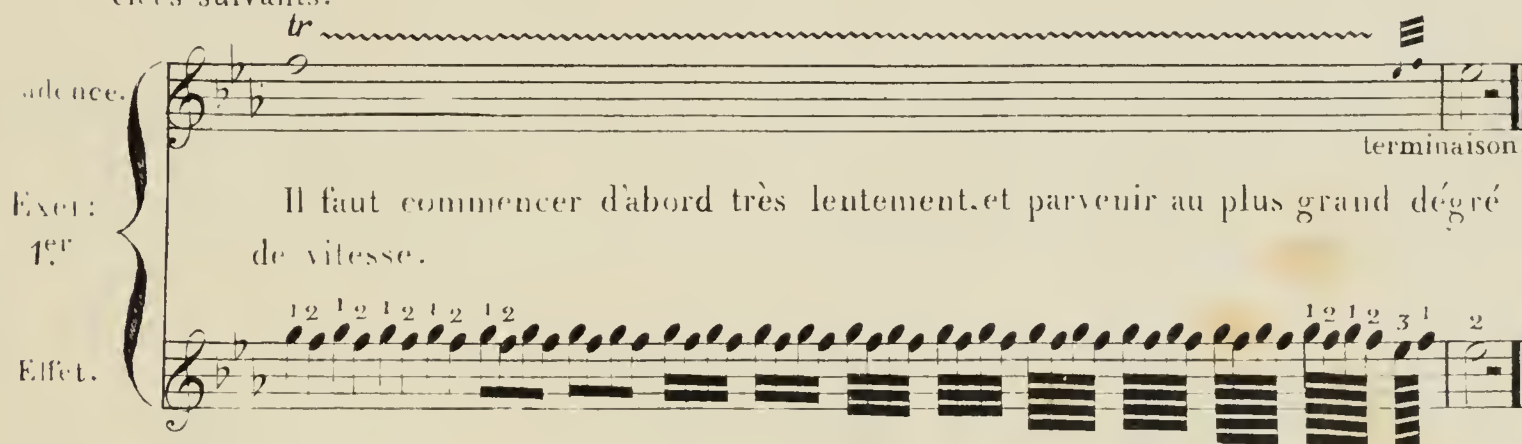
De la Cadence.

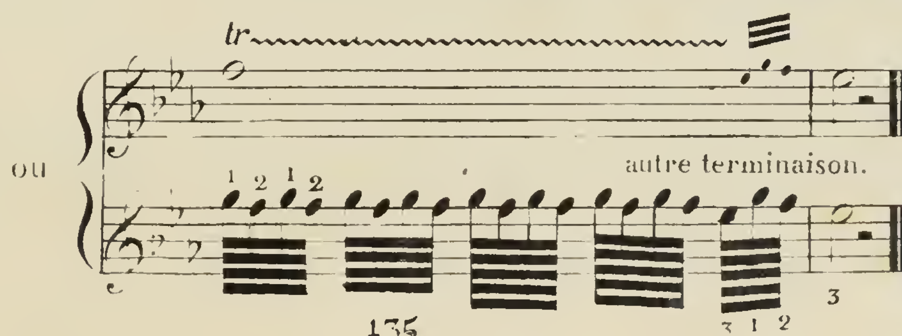
La Cadence est très difficile à bien faire sur la harpe, et demande beaucoup de travail, pour réussir à la faire très vite et très égale; on ne doit jamais remuer le bras, ni le poignet, et il faut que ce soit les doigts seuls qui agissent.

La cadence se marque par ce signe *tr* qu'on pose ordinairement audessus d'une note d'une longue valeur.

On commence toujours la cadence une note d'un dégré plus haut que celle affectée du signe *tr*.

On termine la cadence par deux, ou trois petites notes, comme on le verra par les exercices suivants.





Cadence préparée.

Exer. 2.

Cadence de la main gauche.

Ex. 3.

Des deux mains.

Ex. 4.

La cadence ne se fait jamais que du pouce et du second doigt, je conseille néan-moins à l'élève de s'exercer à la faire des autres doigts, conformément aux exercices ci-après, non pour en faire usage dans l'exécution ordinaire de la musique, mais dans la seule vue de se délier les doigts inférieurs qui sont naturellement beaucoup moins agiles que le pouce et le second doigt.

Ex. 5.

Ex. 6.

Cadences en montant et descendant diatoniquement.

Ex. 7.



Quoique la cadence se termine le plus souvent sur une note plus basse d'un dégré que la note cadencée, elle se termine aussi sur des notes plus élevées ou plus basses.

Exer. 8. en descendt.

Cadence terminée a la Tierce. à la Quarte. a la Quinte. a la Sixte. à la Septieme. a l'Octave.

Exer. 9. en montant.

Cadence terminée a la Seconde. a la Tierce. a la Quarte. a la Quinte. a la Sixte. a la Septieme. a l'Octave.

Cadences à la Tierce, ou Cadences doubles.

Exer. 10 Main droite.

Main gauche.

11. Main gauche.

tr

1 2 1 2

tr 3 2

1

3 4 3 4

3

Des deux mains.

1 2 1 2

tr

Exer. 12.

3 4 3 4

tr

Cadences à la Quarte.

tr

Ex 13. Main droite.

1 2 1 2 1 2 1 2 1

3 2

1

3 4 3 4 3 4 3 4 3

4

La Cadence à la quarte est toujours accompagnée de la sixte.

Main droite.

tr

Exer. 14.

Main gauche.

tr

Cadences à la Sixte.

tr

Ex 15 Main droite.

4

1 2 1 2 1 2 1 2 1 2

3 2 1

3 4 3 4 3 4 3 4 3 4

4

Main gauche.

Exer. 16.

Des deux mains.

Exer. 17.

Fausse Cadence à la Tierce et à la Sixte.

à la Tierce.

à la Sixte.

Quelques joueurs, même très forts, employent souvent cette cadence, je dois cependant observer qu'elle est essentiellement mauvaise, parce que le mérite d'une cadence consiste dans la parfaite égalité du son des deux notes, et que cette égalité ne peut exister ici, puis qu'il y a deux notes pincées à la fois dans la seconde partie de la cadence, tandis qu'il n'y en a qu'une seule dans la première partie.

Cadence sur le *Mi* du pouce et du 1.er doigt pendant que les autres doigts agissent.

Des deux mains.

Exer. 18.

Tierces plaquées.

Cadence sur le *Mi* d'en bas.

Exer. 19.

CHAPITRE XVI.

SONS HARMONIQUES ET SONS ÉTOUFFÉS.

On appelle *Sons Harmoniques* ceux qu'on tire de la harpe, en appuyant sur le milieu des cordes le gras de la main, dans la partie qui la sépare immédiatement du poignet, et en pinçant ensuite les cordes avec les doigts qu'on tient à cet effet presque couchés sur les cordes, dans une situation verticale.

On peut expliquer en partie cet effet par les loix de la phisique, puisque pour faire les sons harmoniques, il faut que le gras de la main soit appliqué juste sur le milieu de la corde, pour que le son qu'on en tire soit une octave du son naturel de la corde pincée à vuide; sur quoi j'observerai que si le gras de la main est appuyé sur le quart juste de la corde, à partir d'en haut, le son rendu est à la quarte, et sur le tiers à la quinte, mais pourquoi n'obtient-on un son pur que pour ces trois intervales sans qu'il soit possible d'en obtenir pour les intervales intermédiaires, et pourquoi les différens sons obtenus par ces procédés sont-ils si argentins et d'une nature si différente des sons ordinaires? c'est ce qu'il est très difficile d'expliquer.

Quoiqu'il en soit, les sons harmoniques ont une trop grande douceur, et sont trop propres à procurer d'heureux effets, pour que l'élève ne soit pas tenu de s'appliquer à acquérir la faculté de les bien faire; on ne peut donner à cet effet aucun autre précepte que celui que je viens d'indiquer, c'est à l'élève à s'exercer seul pour acquérir une heureuse pratique par le tâtonnement. Je dois seulement prévenir ici, qu'on ne doit jamais risquer de faire un trait en sons harmoniques qu'on ne soit parfaitement sur de les faire tous également bien, car il suffit d'en manquer un seul, au milieu de beaucoup d'autres bien faits, pour détruire tout le charme attaché à une qualité de son si précieuse.

On ne fait communément les sons harmoniques que de la main gauche, et dans la seule étendue des deux octaves intermédiaires. On peut cependant en faire aussi de la main droite, et sur des cordes plus hautes que celles que je viens d'indiquer, mais ils sont plus difficiles, vu la position ordinaire de la main.

On peut encore en appuyant le gras de la main sur le milieu juste de deux cordes différentes, pincer à la fois, d'une seule main, la tierce, la quinte, et même l'accord parfait. Alors risquer des traits assés longs, en sons harmoniques, parce que si ces traits sont bien composés ils réuniront le charme d'une harmonie réguliere à celui du plus beau son peut-être qu'aucun instrument, l'harmonica excepté, soit capable de produire.

Mais ce n'est que dans le cas ou l'on parviendroit à exécuter plusieurs parties à la fois, de la même main, si même cela est possible, qu'il conviendroit d'exécuter les morceaux un peu longs, tout en sons harmoniques, autrement l'emploi de ces sons doit etre très rare, sans quoi le vuide d'harmonie les rendroit monotones et fatiguants. Une

sonate entière jouée toute en sons harmoniques est sans doute une grande difficulté vaincue; mais voila son seul mérite. Quel charme en effet une oreille délicate peut-elle trouver à entendre un long morceau de musique où l'on ne frappe jamais qu'un son à la fois, et si dénué parconséquent d'harmonie, et cela précisément sur un instrument dont le son naturel a aussi un très grand charme, qu'on a la faculté d'augmenter de toutes les richesses de l'harmonie.

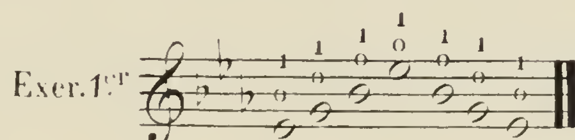
Je me résume. Je pense que les sons harmoniques bien ménagés sont très propres à produire les plus heureux effets dans tous les morceaux de musique composés pour la harpe. et je crois pouvoir comparer cet effet à celui que produit l'entrée des instruments à vent dans les belles symphonies d'Haydn. On en trouvera plusieurs dans les pièces qui terminent cette méthode, que j'ai composées dans cette vue. Je le répete donc: l'élève doit s'exercer beaucoup de lui-même à les bien faire, afin de ne les employer que quand il en sera bien sur.

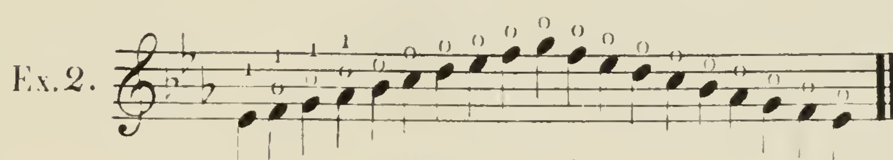
On prend toujours les notes simples du pouce des deux mains: lorsqu'il y a deux ou trois notes plaquées, le doigté est celui indiqué dans le chapitre XI.

Sons Harmoniques.

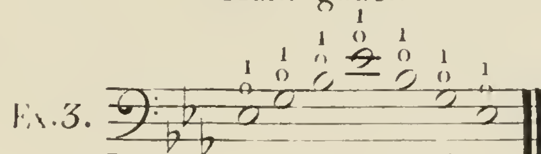
Main droite.

N.ª Le petit zéro placé audessus de la note est le signe ordinaire qui indique le son harmonique.





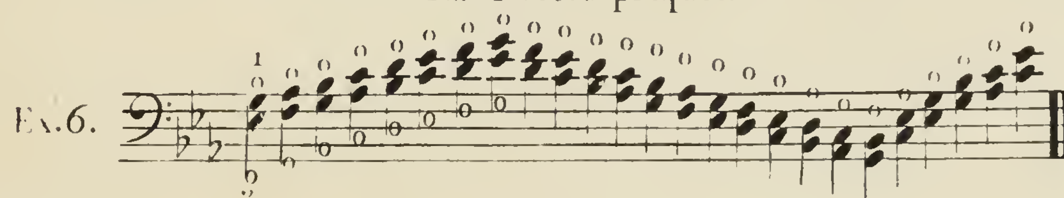
Main gauche.



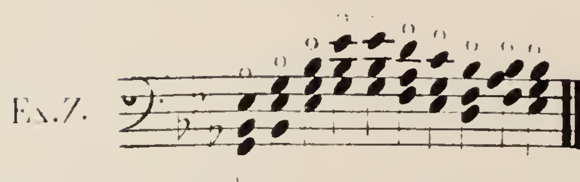




Par Tierces plaquées.



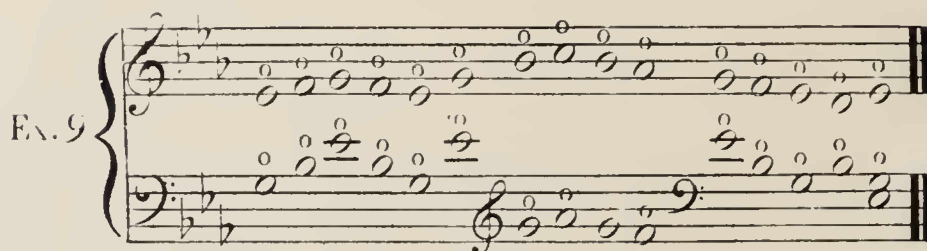
Par deux intervales réunis.



Sons harmoniques du pouce et sons naturels du quatrieme doigt.

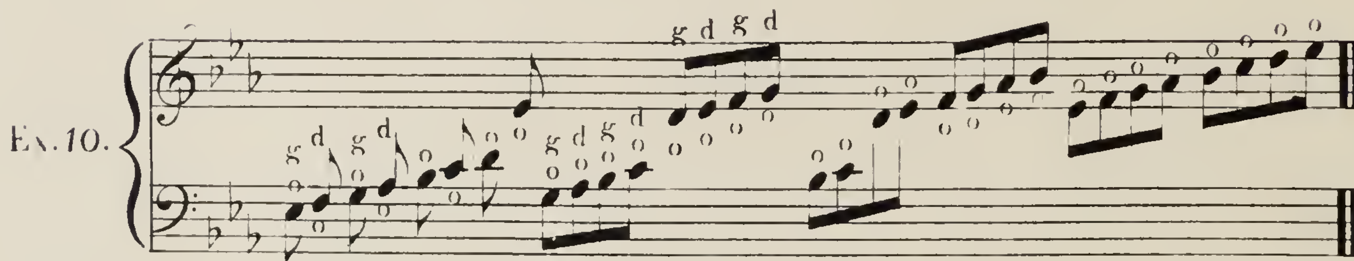


Des deux mains.



Gammes et batteries en sons harmoniques des deux mains.

N. { Les queues en bas et la lettre g. indiquent la main gauche, et les queues en l'air et la lettre d. la main droite.





Sons Etouffés.

On appelle *Sons Etouffés*, ceux dont on arrêtte subittement la vibration.

On étouffe les sons de la main droite en replaçant immédiatement le doigt sur la corde qu'on vient de pincer; mais on en fait rarement de cette main, et c'est presque toujours de la main gauche qu'on étouffe les sons.

Les sons étouffés de la main gauche se font ordinairement du pouce, lorsqu'il n'y a qu'une note: les intervales ou accords plaqués se doigtent comme je l'ai indiqué au chapitre XI

Pour bien faire les sons étouffés de la main gauche, il faut que la main soit étendue à

plat sur le clavier, et que ce soit le gras de la main qui étouffe le son aussitôt que le doigt a pincé la note.

Sons étouffés.

Exer. 1er

Ex. 2.

Sons étouffés.

Ex. 3.

Sons étouffés

Par Tierces, Quintes et Sixtes plaquées.

Sons étouffés.

Ex. 4.

Pour bien étouffer un accord, il faut toujours l'arpéger, puis mettre vivement la main toute ouverte sur les cordes de l'accord qu'on vient de pincer.

Sons étouffés.

Ex. 5.

Par Octaves.

Sons étouffés.

Ex. 6.

La position ordinaire de la main droite empêche de faire un accord étouffé de la même manière que la main gauche; on étouffe donc un accord de la main droite en remettant de suite les doigts sur les notes de l'accord qu'on vient de pincer.

Sons étouffés.

Ex. 7.

Des deux mains.

Sons étouffés.

Ex. 8.

Sons étouffés.

CHAPITRE XVII.

De la manière d'exécuter plusieurs parties à la fois de la même main, et des notes soutenues.

J'ai beaucoup insisté, dans mon introduction, sur la nécessité de franchir les bornes étroites dans lesquelles presque tous les compositeurs pour la harpe se sont renfermés jusqu'à ce jour, et de suivre en conséquence la route nouvelle qu'ont ouverte à cet égard tous les grands pianistes, en faisant exécuter par la même main deux et même trois parties à la fois, seule manière de faire jouir l'oreille de tous les charmes d'une harmonie complette; mais ce genre de composition peut présenter aux élèves une difficulté capable de les arrêter souvent, et qu'il est en conséquence très essentiel de leur apprendre à vaincre.

Prenons pour premier exemple le passage suivant.

Passage à deux parties de la même main.



Il est évident que ce passage est un vrai duo qu'on pourroit écrire ainsi:



Or on produit l'effet de ce duo en exécutant comme il suit, sur la harpe, ce qui est écrit en une seule ligne.



On voit combien ce passage conçu de cette manière est facile; il faut donc que l'élève s'habitue à simplifier sur le champ tous les passages à plusieurs parties de la même main, et à ne faire surtout aucune attention à la quantité de valeur qui se trouve dans une mesure, qui paroit quelquefois double, triple, selon le nombre des parties.

Mais il faut observer qu'on ne remplit ainsi qu'une partie de l'intention du compositeur, les notes sont à la vérité entendues dans l'ordre successif où elles doivent l'être; mais les blanches pointées ne sont point soutenues pour être entendues avec la même intensité de son, pendant toute la durée des sons intérieurs qui leur correspondent. C'est un inconvénient propre à la harpe, parce qu'on ne peut soutenir un son; le piano à la vérité ne soutient pas plus les sons, mais on remédie à cela autant qu'il est possible, en laissant le

doigt sur chaque touche qui fait entendre la blanche pointée, pendant toute la durée du tems de sa valeur. On ne peut en faire autant sur la harpe; mais on peut y produire presque le même effet, d'abord en pinçant la blanche pointée un peu plus fort, afin que le son s'en prolonge davantage, et ensuite en ayant bien attention, une fois que la note est pincée, de ne pas l'étouffer, afin que la continuité de ses vibrations en prolonge le son comme sur le piano.

Ceci est une régle générale qu'il faut toujours se rappeller toutes les fois qu'on trouvera des passages de cette nature, et ils sont très fréquens dans la musique écrite à deux ou trois parties pour la même main, qui nécessite presque toujours des notes soutenues.

Quelques joueurs croyent remedier à l'inconvénient en ouvrant la pédale de renforcement, lorsqu'il y en a une, au moment précis ou la note qui doit être soutenue vient d'être pincée, mais il sont dans l'erreur, parce qu'il ne font point attention qu'ils augmentent par là l'intensité du son de toutes les notes à la fois, et qu'ainsi la note soutenue n'est pas plus entendue que les autres notes.

Puisque je viens de parler de la pédale de renforcement, je dois observer ici que c'est un prétendu perfectionnement de la harpe que je ne puis approuver; puisqu'on joue aussi piano que l'on veut sur la harpe, à quoi peut servir derrière la table d'harmonie des cases qui fermées diminuent le son et ouvertes l'augmentent? ne vaut - il pas mieux que ces cases soient toujours ouvertes, en laissant aux doigts seuls la fonction de modifier autant que l'on voudra l'intensité de son.

Quelques joueurs de harpe font encore un autre usage de la pédale de renforcement en l'agitant continuellement dans les adagio: mais il en résulte un effet qu'ils croyent susceptible d'expression, et qui doit être réprouvé comme contraire à la première régle du chant. En effet, le mouvement alternatif de la pédale produit dans la force du son une ondulation continuelle, qui, si elle étoit imitée par la voix ou par tous les instruments filant les sons, seroit, à coup sur, jugée très désagréable. La première régle du chant est de soutenir un son dans une intensité de force parfaitement égale, ou de ne l'enfler et le diminuer que par dégrés insensibles, et toute ondulation quelconque est un vice. Je pense donc qu'on ne doit regarder la pédale de renforcement que comme une complication de l'instrument plutôt nuisible qu'utile; son usage nous a appris que le son de la harpe est augmenté par des ouvertures derrière sa table d'harmonie, que ces ouvertures y soient donc pratiquées, mais qu'on supprime les soupapes destinées à les fermer, en laissant aux doigts seuls, comme je l'ai dit, la fonction de diminuer le son à volonté.

Je reviens aux passages à plusieurs parties, en voici quelques autres exemples.

Passages à deux parties de la même main.

Exer 1er

Effet.

Passage a trois parties.

Ex 2.

Effet.

Passage à deux parties.

Ex 3.

Effet.

Ex. 4.

Effet.

glissé

glissé

Exercices de la main gauche à deux et trois parties.

Ex 5.

Ex: 6.

Ex: 7.

Ex: 8.

Ex: 9.

Effet.

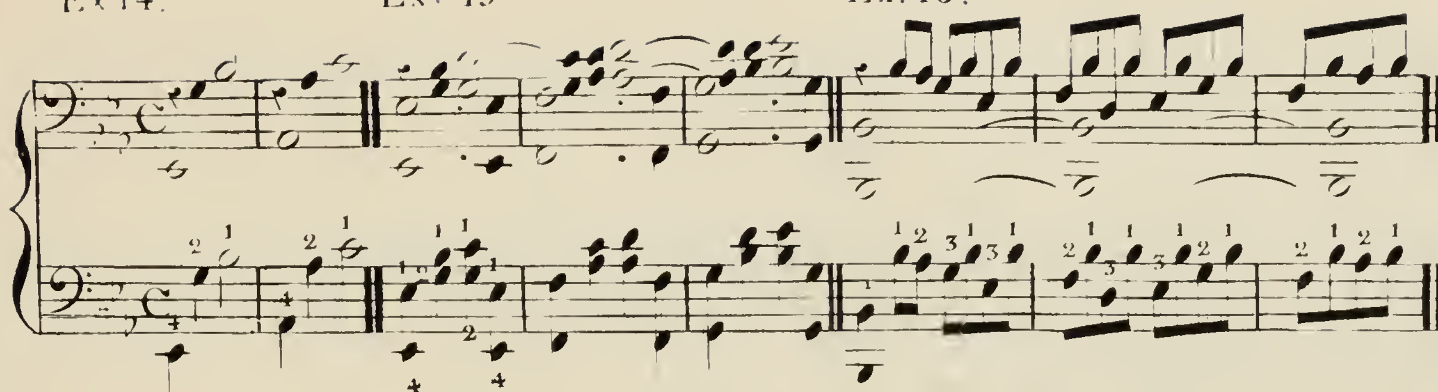
Ex 10

Ex 11.

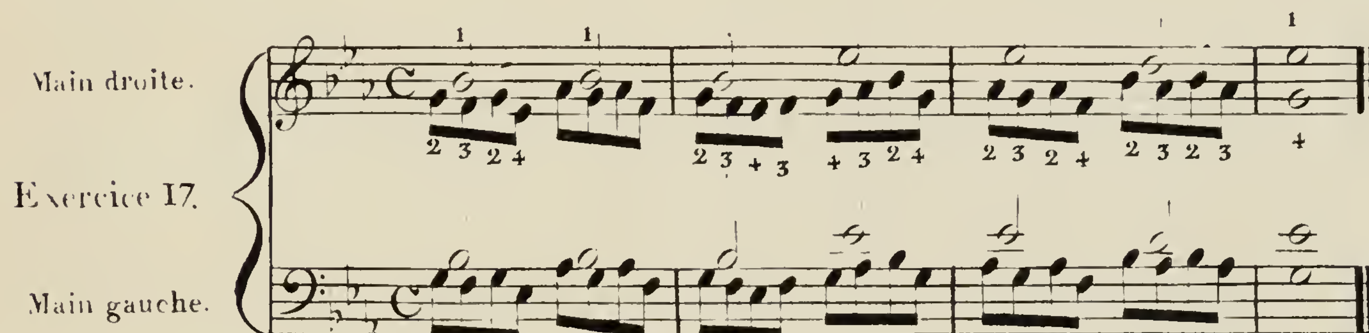
Ex 12.

Ex 13.

Effet.



Exercices a deux parties de chaque main.









Ex 21.

Ex 22.

Ex 23. ou

Ex 24. Ex. 25. Ex. 26.

Exercices à trois parties de chaque main.

Ex 27.

Ex. 29

28

Ex.

Ex 30.

Lorsque dans des passages a deux et a trois parties, on trouve moyen de glisser le pouce sur les notes de la première partie, il ne faut pas manquer d'employer ce doigter, il donne de l'expression et de la liaison au passage.

Nota Dans les exercices 31 32 33 et 34 de cette page, il faut arpéger tous les intervalles plaqués, comme je l'ai observé chapitre XII. page 41.

A deux parties de chaque main.

Ex. 31. lent.

A trois parties des deux mains.

Ex 32. lent. Ex 33.

Ex 34. lent. Ex 35.

CHAPITRE XVIII.

Manière de faire les Triolets avec des valeurs simples.(*)

Explications de différens signes usités dans la musique de Harpe.

On rencontre souvent dans la musique de harpe ou de piano des triolets d'une main tandis que l'autre ne fait que des valeurs simples.

Comme il est presque impossible de mettre ensemble bien juste les triolets avec les valeurs simples, il faut les exécuter comme l'indique les exercices suivants.

Triolets à la main droite, valeurs simples à la gauche.

Exer. 1er

Triolets à la main gauche, valeurs simples à la droite.

Ex. 2.

On rencontre souvent aussi quatre doubles croches à faire d'une main pendant un triolet en croche de l'autre main, cela est très difficile; il n'y a point de régles établies sur ces sortes de passages, il faut consulter l'oreille et faire en sorte que le triolet en croche finisse bien en même tems que les doubles croches.

Ex. 3.

Ex. 4.

(*) NOTA. Il ne faudra faire étudier cette page à l'éleve que lorsqu'il aura joué les premières leçons de ma seconde partie, parce [illegible] l'habitude de mettre les deux mains ensemble (Voyez l'avertissement qui est à la tête de la deuxieme partie.)

Ces mots: *Près de la table*, placés audessus ou audessous des notes, signifient qu'il faut les pincer très près de la table d'harmonie.

Pres de la table.



On doit se rappeller que dans les exercices de cette première partie, j'ai indiqué les notes glissées du pouce ou du quatrième doigt, par un accolade ou coulé ⁀ ; ce signe a encore quelques autres significations.

Quand il est accompagné de points, ⁀ il faut pincer du second doigt toutes les notes qui sont placées dessous



Quand il est placé comme dans l'exemple suivant:

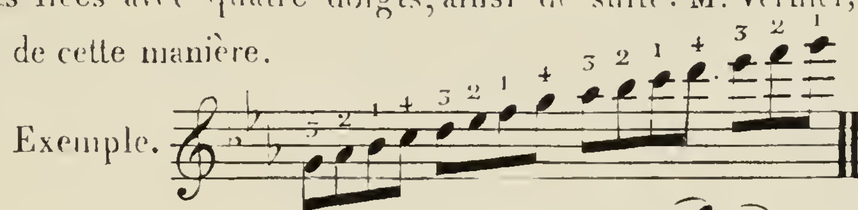


Il n'a aucun rapport avec le doigter, et indique seulement qu'il faut bien lier et faire très égales les notes marquées du coulé.

Quand il est placé à contre sens, comme dans l'exemple suivant, c'est-à-dire sur les trois première croches, puis sur la quatrième qu'il lie aux trois autres;



Il indique que les trois premieres notes liées doivent être faites avec trois doigts et les quatre autres liées avec quatre doigts; ainsi de suite. Mr. Vernier, dans sa musique, indique son doigter de cette manière.



Le coulé placé sur deux notes de cette manière indique qu'il faut les faire comme le marque l'exemple suivant, en appuyant un peu le pouce sur la note pincée par lui.



Passages croisés.

On croise quelquefois une main par dessus l'autre; ce changement de main s'indique par la lettre D. qui désigne les notes de la main droite, et par la lettre G. qui désigne les notes de la main gauche.

Exer. 5.



Souvent aussi le changement de main s'indique seulement par la position différentes des queues, qui sont tournées en l'air pour la main droite, et en bas pour la main gauche.

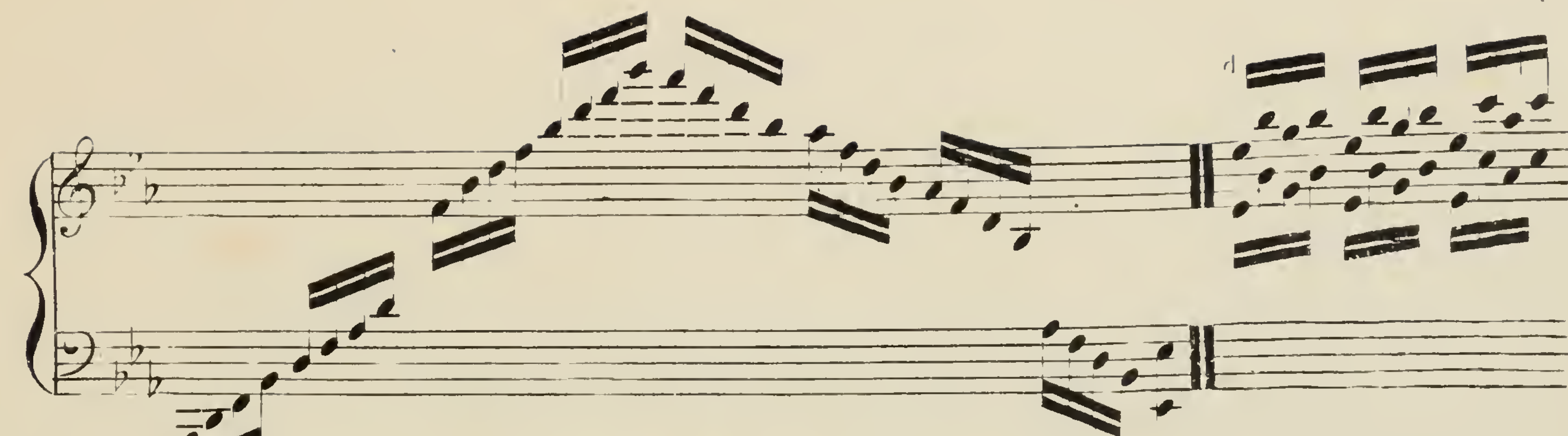
Exer. 6.



Autres passages croisés.

Exer. 7.

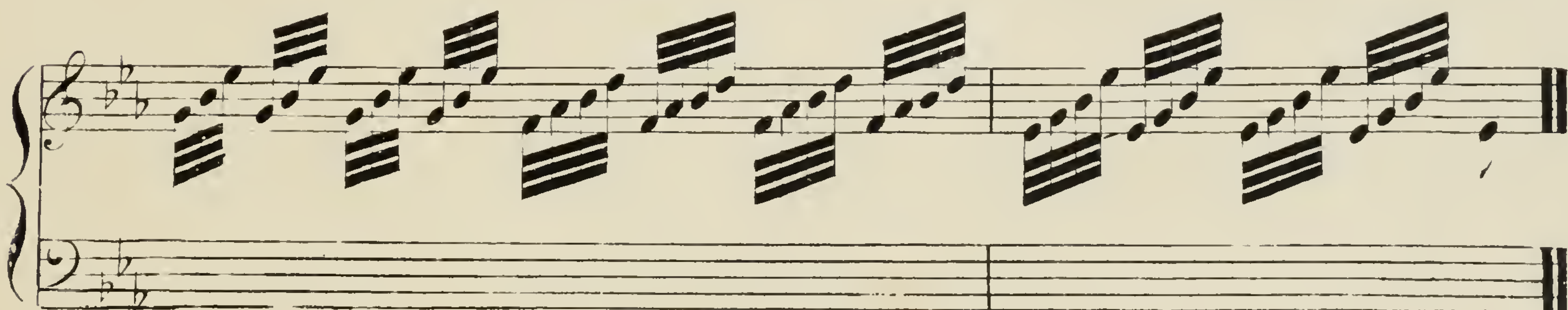





m.g.
m.d.


main gauche.
m.g.
m.d.
main droite.


Exer. 8.
Il faut que ces passages soient faits avec beaucoup de légéreté.



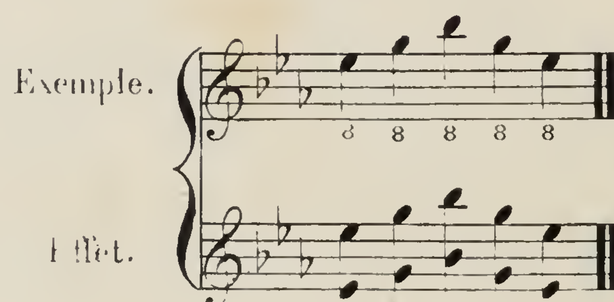
Lorsqu'il y a à faire d'une main plusieurs notes dans une mesure, qui doivent etre exécutées pendant que l'autre main n'en fait qu'une, comme dans l'exemple ci-dessous, on place ordinairement la note seule au milieu de la mesure.



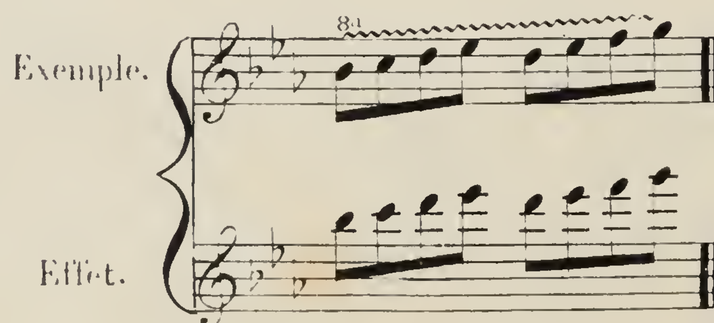
Cela embarrasse souvent l'élève qui ne sait quand il faut pincer la note seule. Règle générale, il faut toujours la faire entendre au commencement de la mesure, ou du tems



Lorsqu'un 8 est placé sous une note, il indique qu'il faut joindre à cette note son octave inférieure, et les pincer toutes deux ensemble.



Quand il est placé au dessus suivi d'un petit a, il indique qu'il faut faire la note une octave plus haut.



On a dû voir que dans les exercices de cette premiere partie lorsque les notes de la main gauche se rapprochoient trop de celles de la main droite, elles étoient écrites, tantôt sur la clef de sol, tantot sur la ligne meme de la main droite, ces deux manieres embrouillent souvent l'élève, et comme dans toute la musique de harpe et de piano on les employe, je recommande à l'élève de se rendre bien familier l'exercice suivant, que j'ai composé pour lui donner la facilité de lire couramment les deux manieres.

Main gauche.

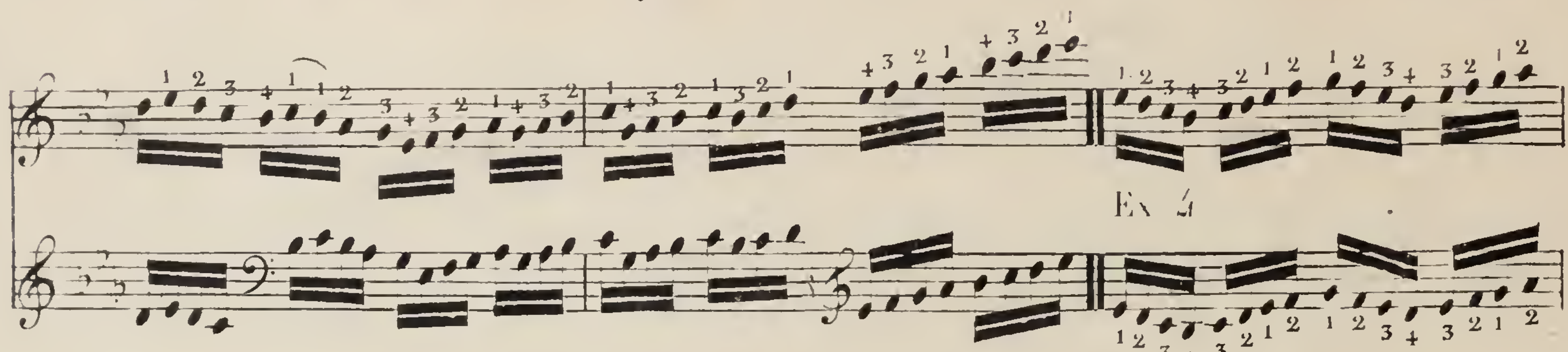
Exercice.

Différents Exercices pour le doigter.

Exercice 1er

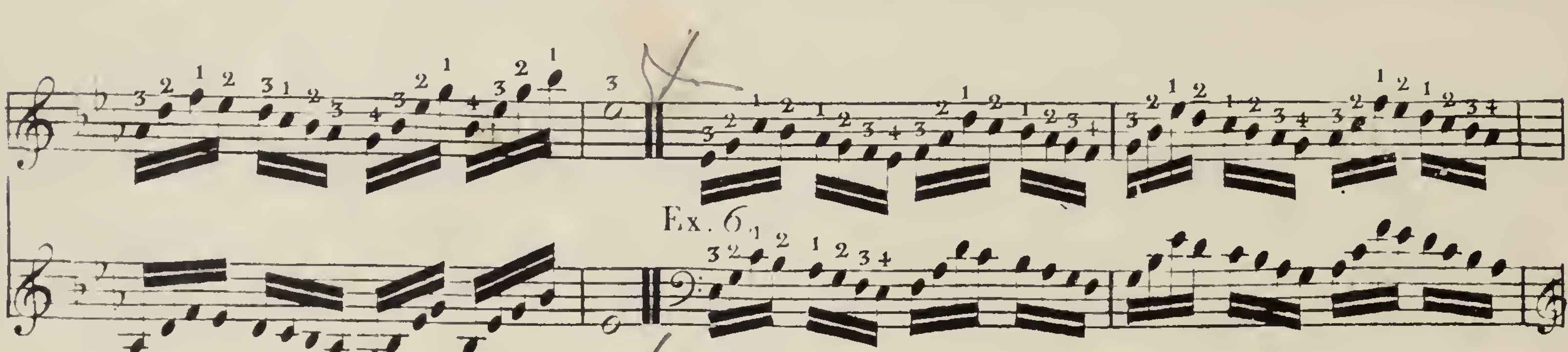
Ex. 2.

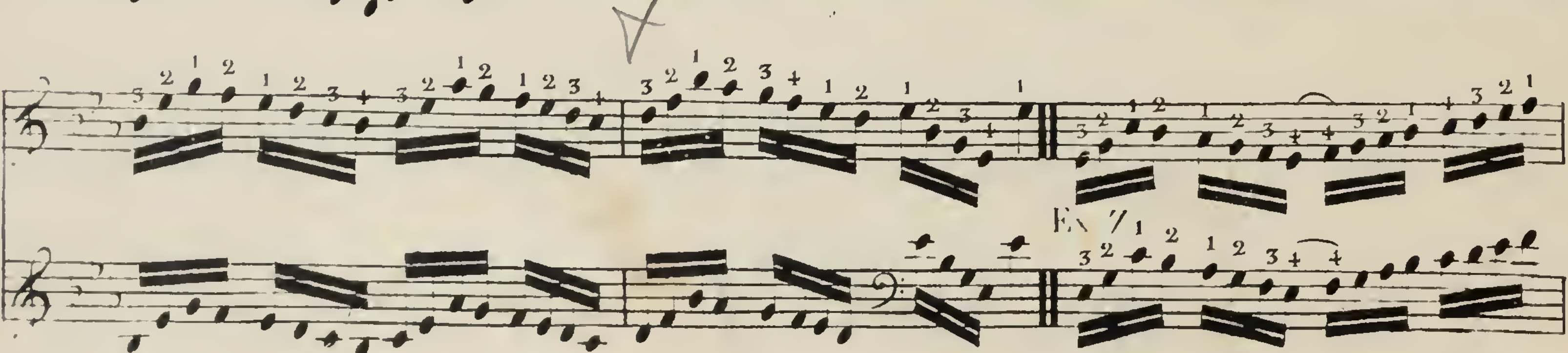

Ex. 3


Ex. 4



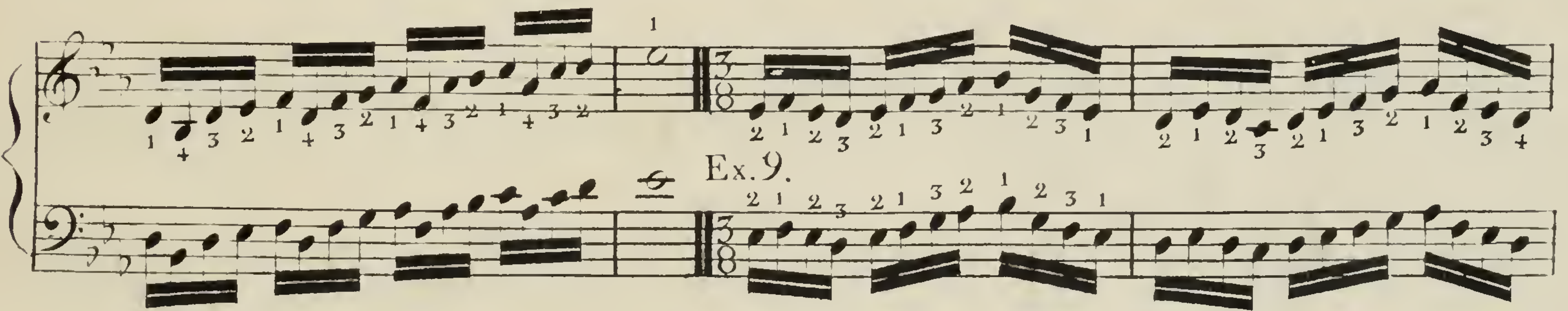

Ex. 5.


Ex. 6.


Ex. 7




Ex. 8.


Ex. 9.




Ex. 10.


Ex. 11.

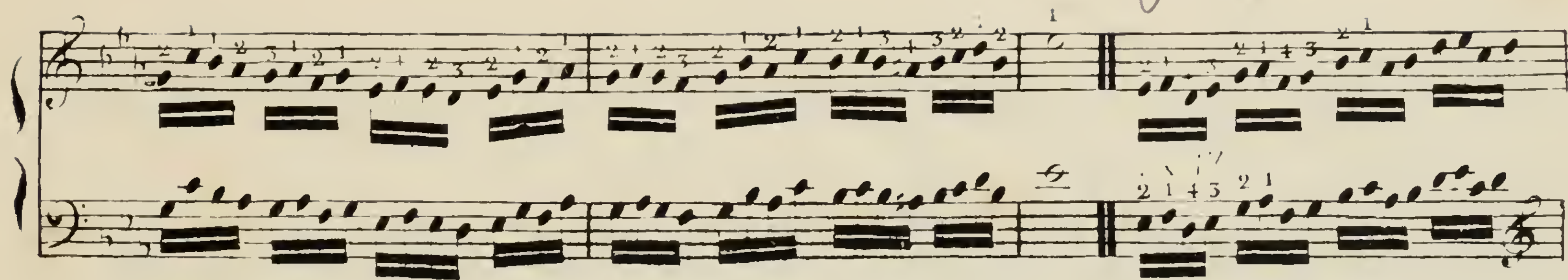
Ex. 12.

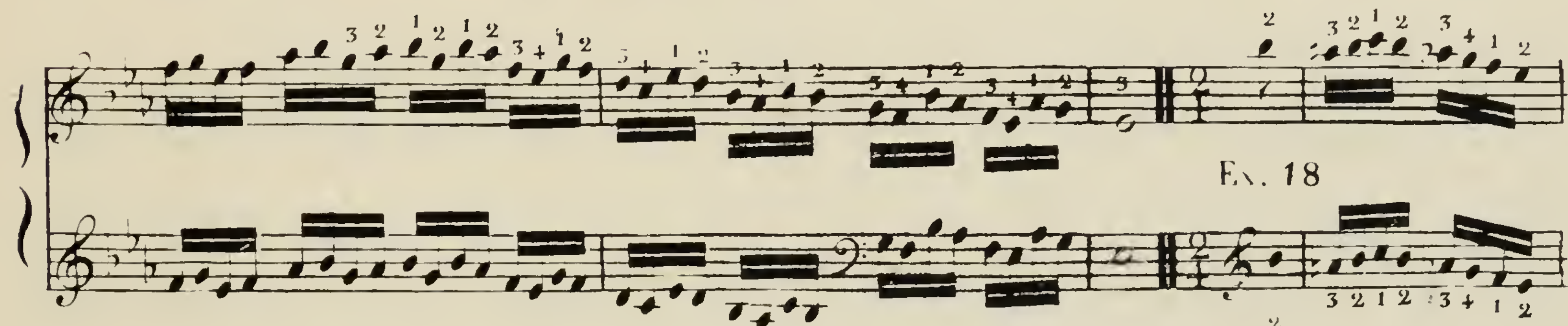
Ex. 13.

Ex. 14.

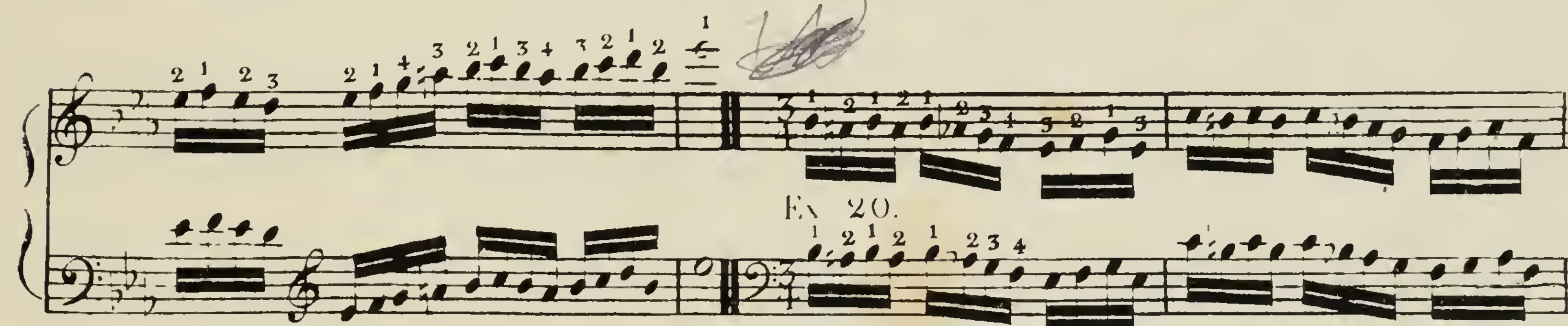
Ex. 15.

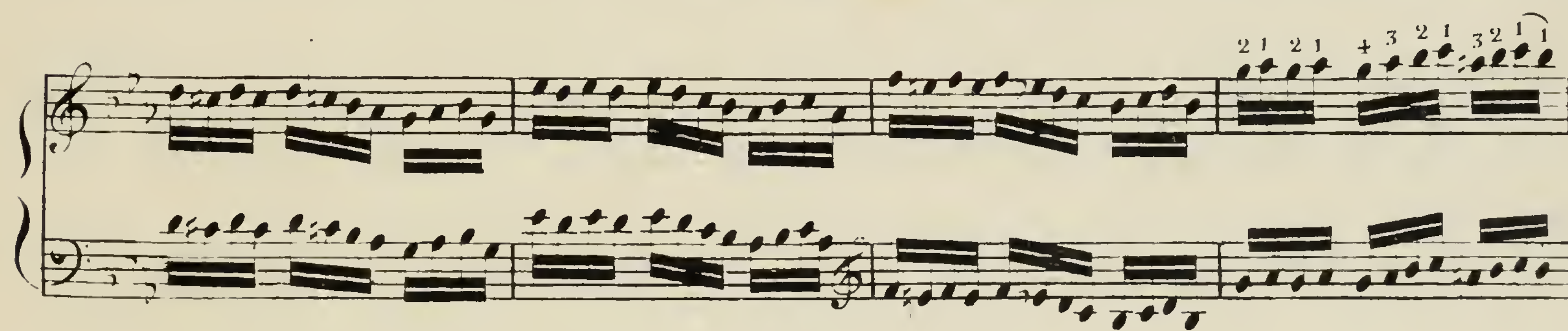
Ex. 16

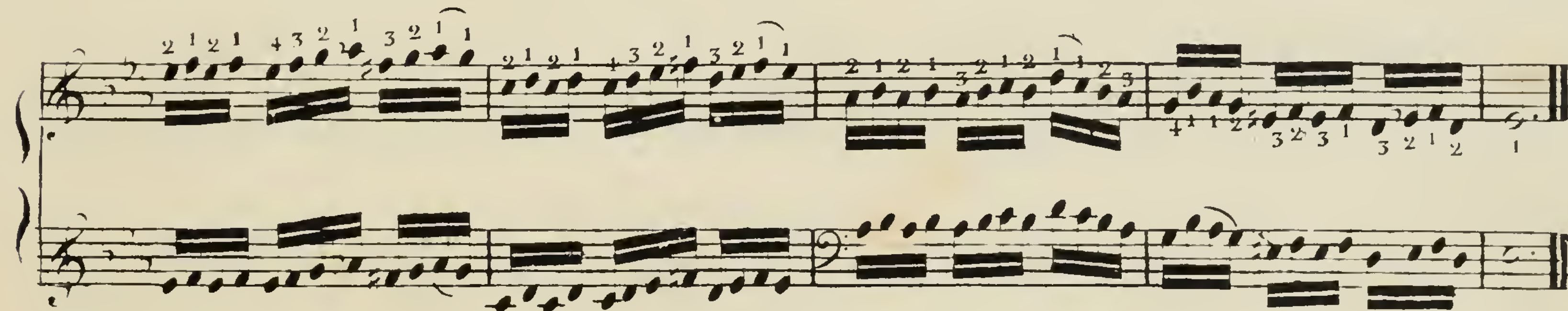



Ex. 18


Ex. 19.


Ex. 20.





Ex. 21.

Ex. 22.

Ex. 23

Ex. 24.

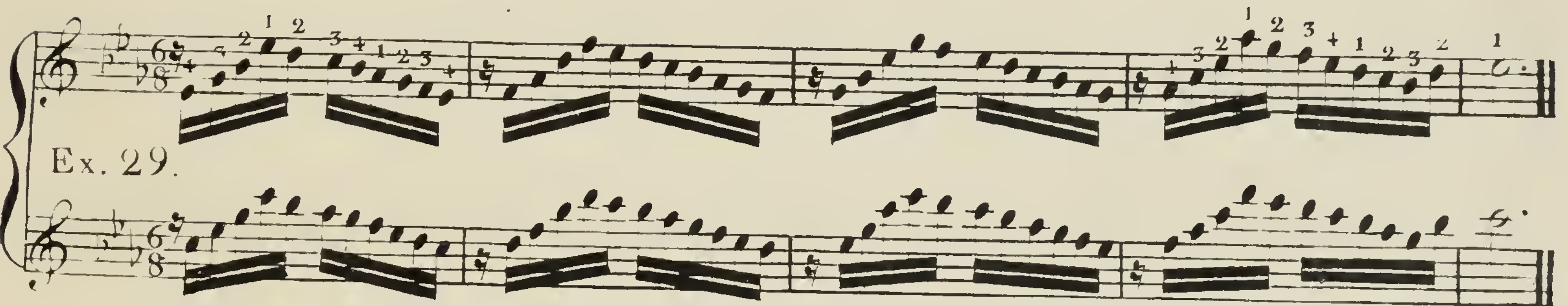
Ex. 25.




Ex. 26.


Ex. 27.


Ex. 28.


Ex. 29.


Ex. 30.

Ex 31.

Ex. 32.

Ex. 33.

Ex. 34.

Ex. 35

Ex. 36.

Ex. 37.

Ex. 38

Ex. 39

Presto

Ex 40.

Ex 41.

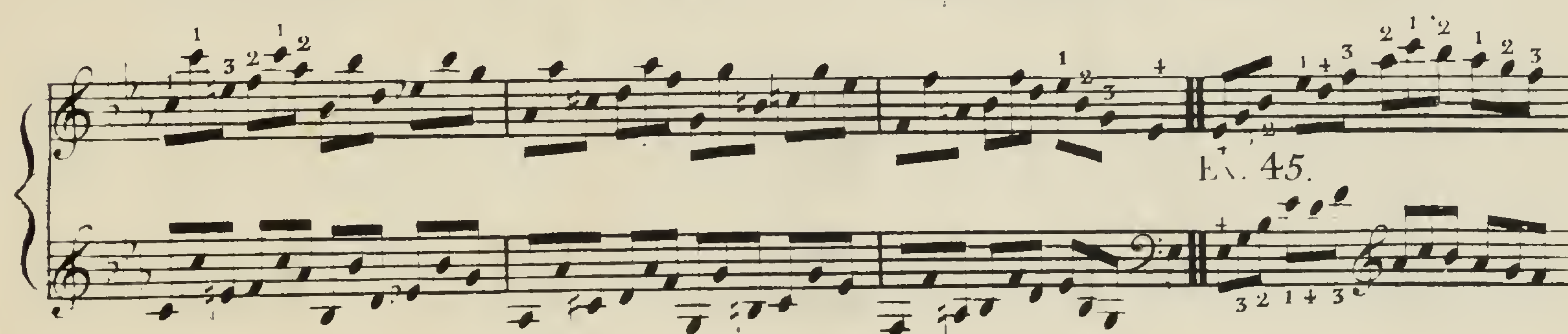
Ex 42.




Ex. 43.




Ex. 44.


Ex. 45.



Ex. 46.

Ex. 47.

Ex. 48.

Ex. 49

Ex. 50

Ex. 51.

Ex. 52.

Ex. 53.

Ex. 54.

Ex. 55.

Ex. 56.

Ex. 57.

Ex. 58.

Ex. 59.

Ex. 60. Presto.

Ex. 61.

Ex. 62.

Ex. 63.

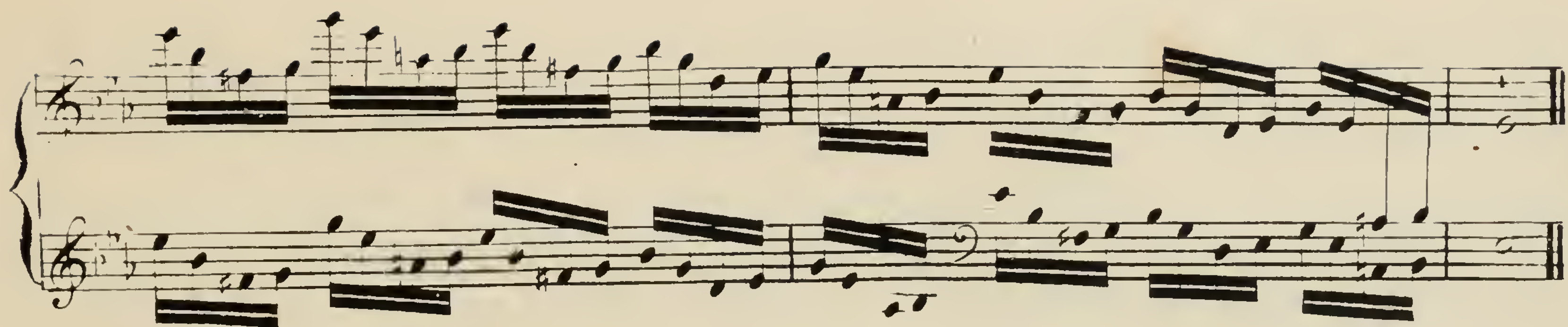
Ex. 64.

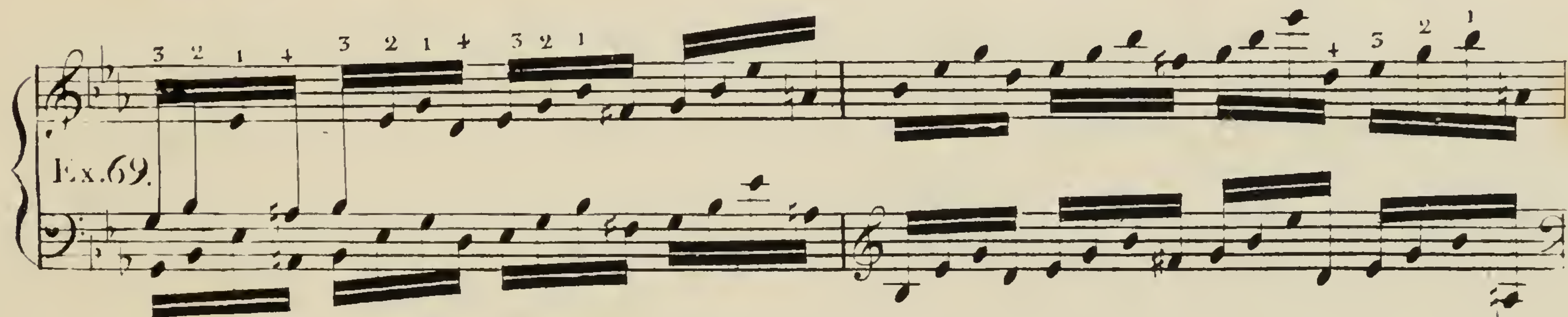
Ex. 65.

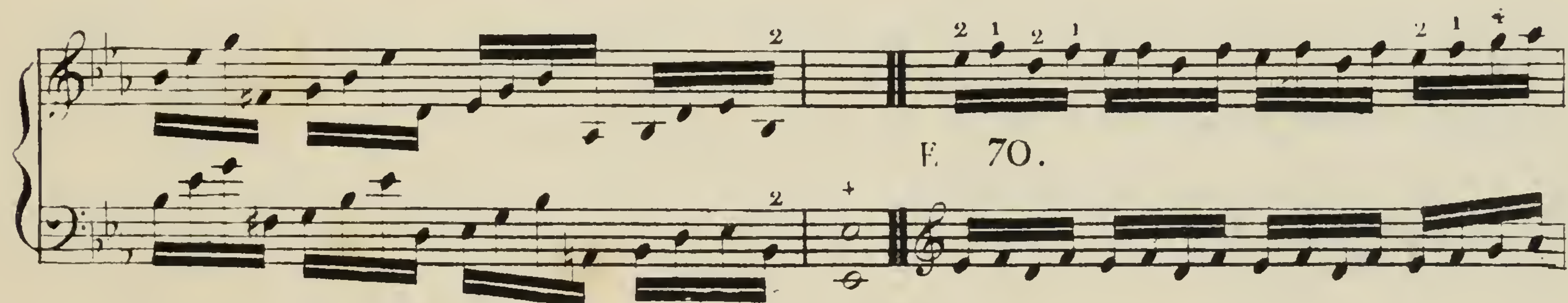
Ex. 66.

Ex. 67.

Ex. 68.

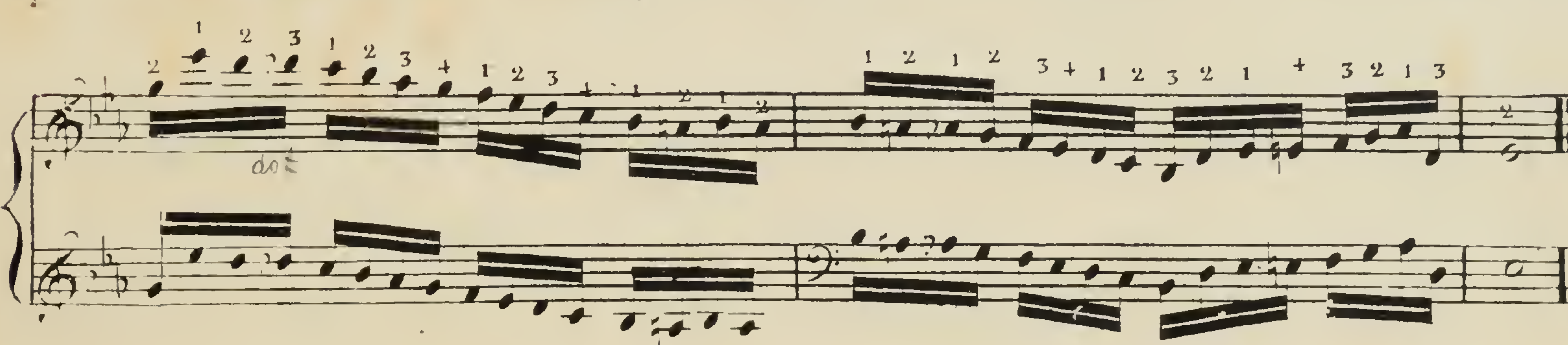



Ex.69


70.




71.



Ex. 72.

Ex. 73.

Ex. 74.

Passages ou l'on est obligé de prendre deux fois le même doigt.

Ex. 75.

Ex. 76

Ex. 77.

Ex. 78.

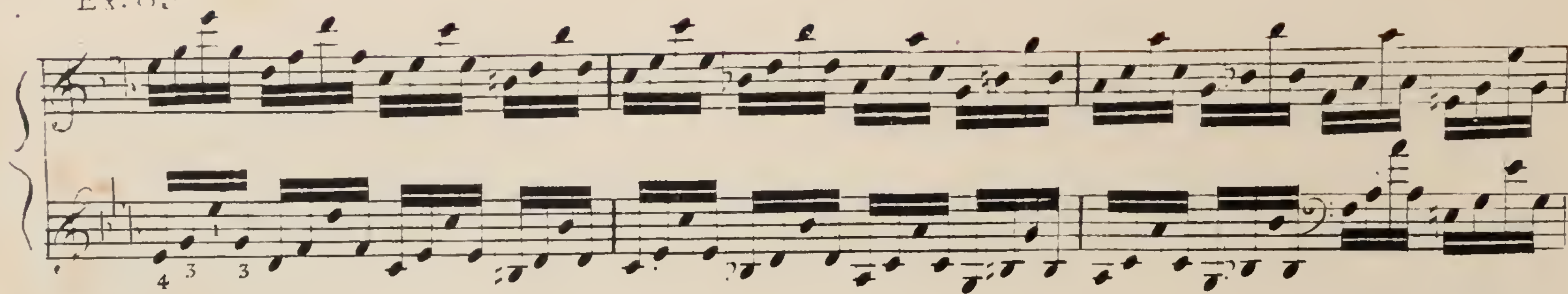
Ex. 79.

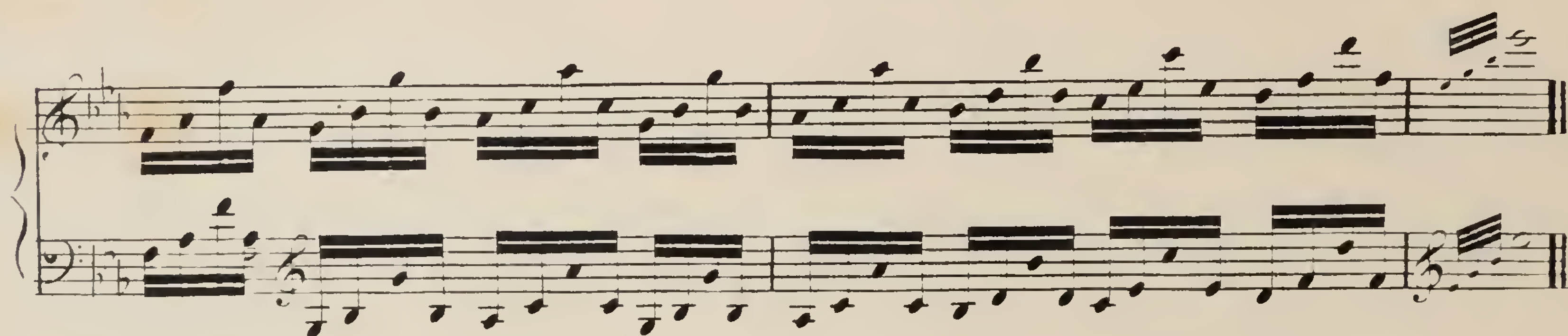
Ex. 80.

Ex. 81.

Ex. 82.

Ex. 83



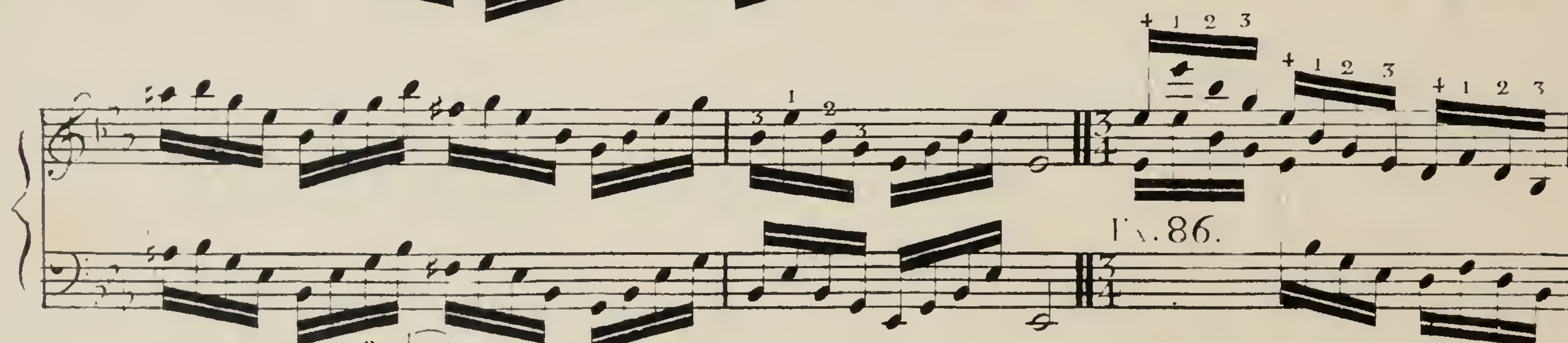


Ex. 84

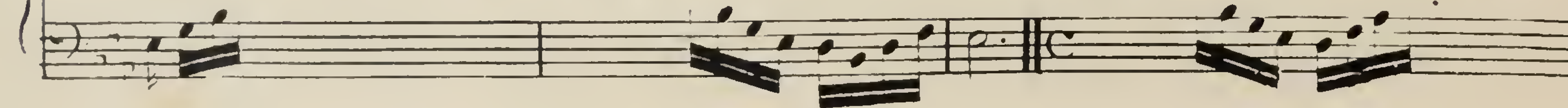


Ex. 85.









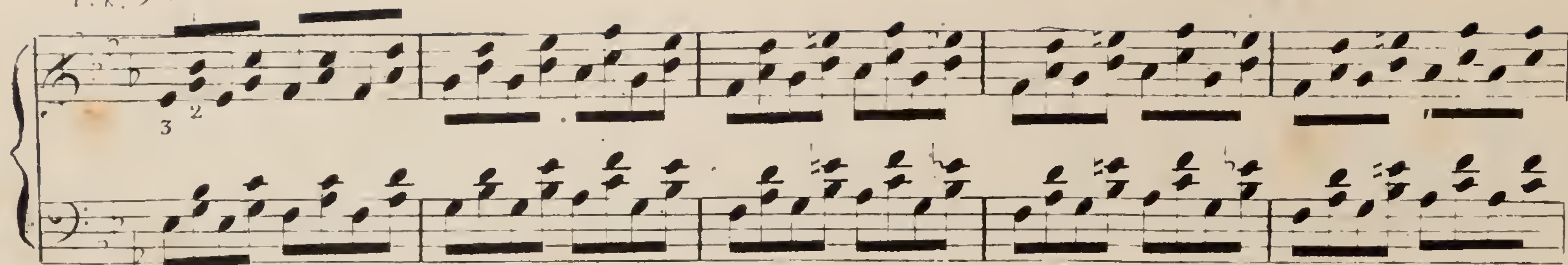
Ex 88

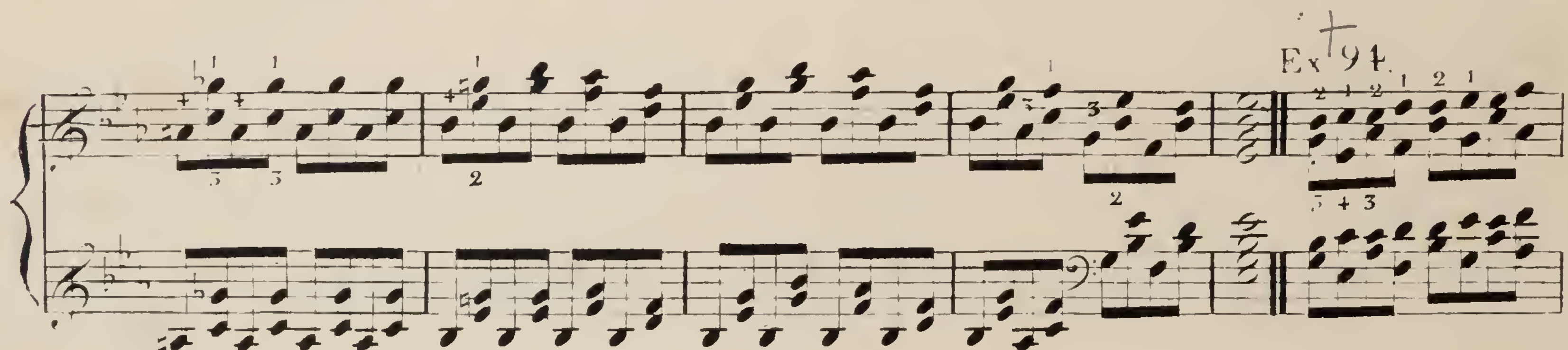
Ex 89.

Ex.90.

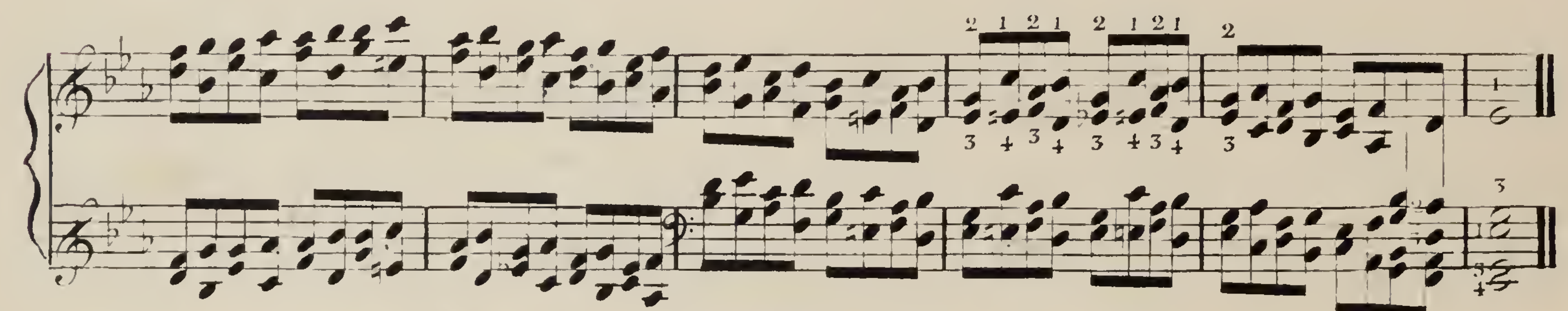
Ex.91.

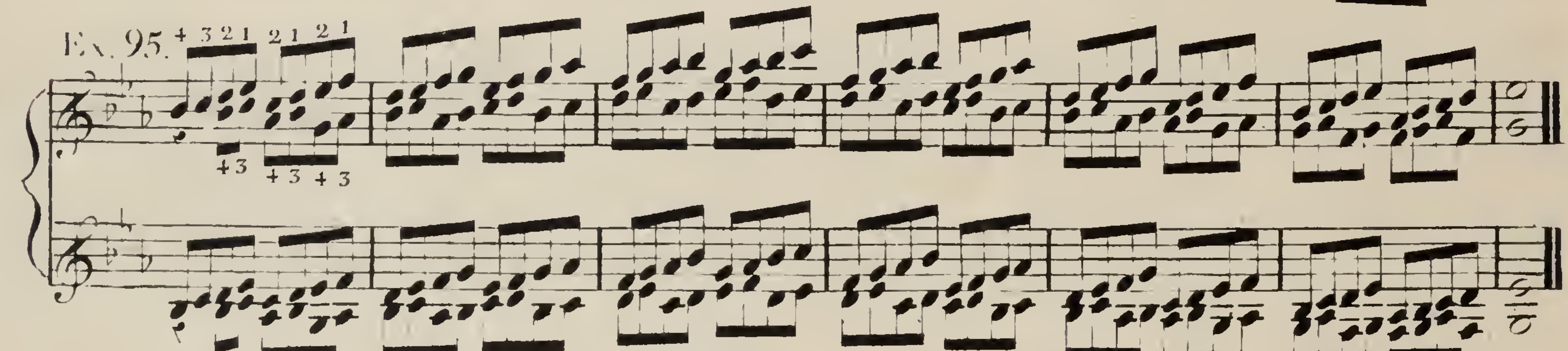
Ex.92.

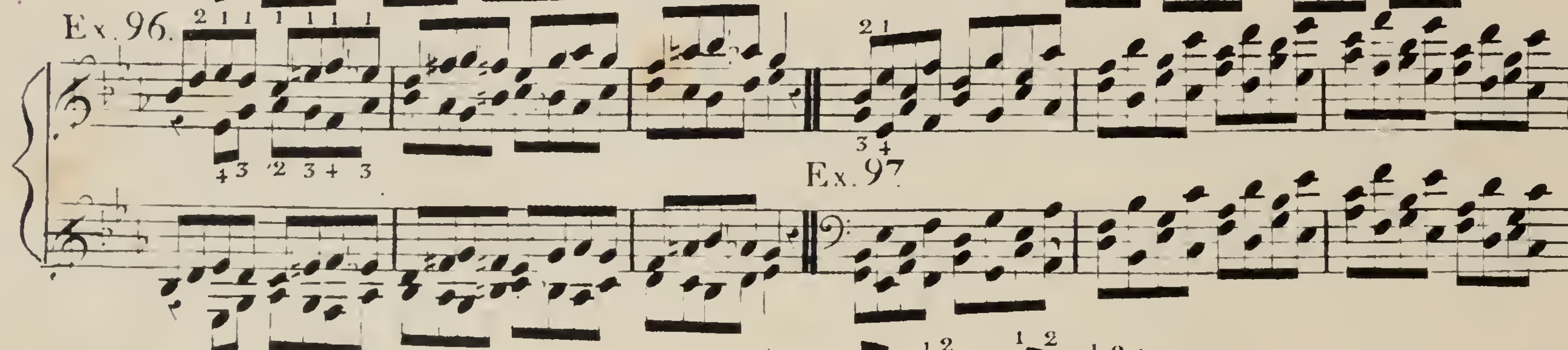

Ex. 93

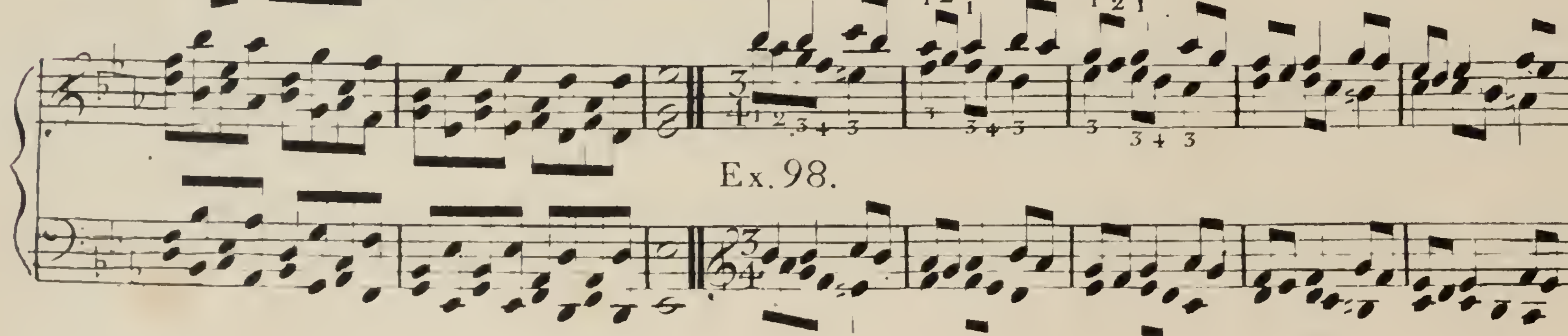

Ex. 94.






Ex. 95.


Ex. 96.
Ex. 97


Ex. 98.

Ex. 99.

Ex. 100.

Ex. 101.

FIN DE LA PREMIÈRE PARTIE.

